نجيب محفوظ
إبداع نصف قرن

إعداد وتقديم الدكتور غالى شكرى

طه حسين — محمد مندور — لويس عوض — سيد قطب
لطيفة الزيات — شكرى عياد — أنور المعداوى — محمود أمين العالم
على الراعى — رجاء النقاش — صلاح عبد الصبور — يحيى حقى
فاطمة موسى — فاروق عبد القادر — جابر عصفور — ابراهيم فتحى
سامى خشبة — صوفى عبد الله

دار الشروق

الطبعة الأولى
١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م

بيروت : ص.ب: ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣ - برقيا: داشروق - تلكس: SHOROK 20175 LE
القاهرة : ١٦ شارع جواد حسني - هاتف : ٣٩٣٤٨١٤ - ٣٩٣٤٥٧٨ برقيا: شروق - تلكس: 93091 SHROK UN

نجيب محفوظ
إبداع نصف قرن



تقديم

د . غالى شكرى

تشهد هذه المختارات من نقدنا المعاصر حول أدب نجيب محفوظ أن هذا النقد قد عنى بالكاتب الكبير عناية فائقة ومحيطة وشاملة خلال السنوات الثلاثين الماضية أو أكثر قليلا . وهذا يعنى أن ثلاثية « بين القصرين » هى التى ركزت الانتباه على نجيب محفوظ ، أما أعماله قبلها فلم تحظ بالدرجة ذاتها من التركيز .

يجب الإقرار سلفاً بأن الثلاثية إحدى الذرى ، وليست مجرد رواية « جيدة » . ومن ناحية أخرى فقد أتيح لها النشر فى مجلة « الرسالة الجديدة » على حلقات فاتصلت بقطاعات من القراء أكثر انتشارا من قراء الكتاب . وكان الرأى العام الأدبى الذى فاجأته هذه « الملحمة الروائية » كما سماها أنور المعداوى ، أحد عوامل الضغط على النقد الأدبى دفعه إلى الالتفات الخاص إلى صاحب هذا العمل الكبير . ومن كان يقرأ الثلاثية ، فقد كان يعود غالبا إلى الأعمال السابقة للمؤلف .

ولكن تلك الأعمال السابقة التى لاترتفع إلى مقام الثلاثية قد نالت فى زمانها تقدير ناقدين من ألمع النقاد فى ذلك الوقت ، وهما سيد قطب وأنور المعداوى ، وقد كانا ينشران نقدهما فى مجلة « الرسالة » القديمة الذائعة الصيت فى الأربعينيات .

لقد كتب سيد قطب فى وقت مبكر غاية التبكير عن الروايات المسماة خطأ تارخية ، وكذلك عن رواية « خان الخليلى » . أما أنور المعداوى فقد اهتم بالكتابات التالية « زقاق المدق » و « بداية ونهاية » .

يليهما يوسف الشارونى الذى اكتشف محفوظا وأدبه فى مقاله المبكر كذلك فى مجلة « الأديب » ، ولكن الشارونى يتميز بانه ارتاد مجالا آخر حين كتب قصتين هما « مصرع عباس الحلو » و « زيطه صانع العاهات » مستلها الشخصيتين من رواية « زقاق المدق » . ولكن هذا الاستلهام بدوره كان نقدا على نحو من الانحاء .

ويعود الفضل الى وديع فلسطين الأديب الذى كان يراسل من القاهرة عدة مجلات أدبية عربية ، فهو أخد الذين أذاعوا اسم نجيب محفوظ خارج مصر .

غير ان هذا كله لاينفى واقع الحال ، وهو ان أعمال نجيب محفوظ قبل الثلاثية لم تنل ماستحقه من تقييم وتقدير عند صدورها أن كتابات قطب والمعداوى والشارونى وفلسطينى تشهد لهم بأنهم كانوا روادا فى اكتشاف الكاتب ، ولكنها لاتشهد للنقد المصرى انه كان فى مستوى الإبداعات الواعدة ، خاصة فى حقل القصة والرواية .

كان النقد حينذاك متقدماً على صعيد الشعر . أهم أعمال العقاد وطه حسين والمازنى ومحمد مندور كانت تدور حول الشعر . وحين كان يجرؤ أحدهم على التعريف برواية أو مجموعة قصص ، فإنه فى الأغلب كان يجنح إلى التلخيص والاطراء أو القدح . كان الفن الروائى والقصصى جديدا ليس له تراث محلى كالشعر ، ولاتراث نقدى كنقد الشعر القديم . وكان الكبار مهمومون بالقضايا الفكرية والسياسية والتاريخ الإسلامى ، فكتبوا إلى جانب نقد الشعر « على هامش السيرة » أو « مستقبل الثقافة فى مصر » (طه حسين) ، وكتبوا « العبقريات » كالعقاد . وكان النقد الجديد بتياراته المختلفة قد اهتم بالقصة والتمثيلية عندما يكتبها محمد أو محمود تيمور ، وبالكاد عندما يكتبها توفيق الحكيم أو يحيى حقى .

أما هذا الجيل الذى يضم نجيب محفوظ وعادل كامل وعبد الحميد السحار وعلى أحمد باكثير وهؤلاء مؤسسو « لجنة النشر للجامعيين » ثم الموجة التالية وقد ضمت إلى جانب رائدهم محمود كامل كلاً من يوسف السباعى وعبد الحليم عبد الله وأمين يوسف غراب وإبراهيم الوردانى وإحسان عبد القدوس ، فقد اتجه حقا إلى كتابة القصة والرواية (باستثناء باكثير الذى اتجه إلى الشعر والمسرح والترجمة) ، ولكن النقد القصصى والروائى لم يكن قد بلغ هذه الدرجة من الحماس والتخصص .

كانت المرحلة تموج بالرومانسية فى الشعر والنثر على السواء ، فى الحياة ذاتها ، لذلك كان المجد الفرعونى الغابر ومآسى الغرام والتشبث بالطبيعة (وخصوصا الريف) عناصر أساسية فى تكوين ذلك الجيل الذى نشأ على الأرجح بين الحربين العالميتين ، ونما فى أحضان الأربعينيات .

وإذا كان عصام الدين حفنى ناصف فى روايته « عاصفة فوق مصر » **١٩٣٩** قد غيَّر معزوفة الريف الرومانسى ، فقد كان نجيب محفوظ فى العام نفسه هو الذى غيَّر معزوفة المدينة الرومانسية بروايته « القاهرة الجديدة » . ولكن أحداً من النقاد أصحاب البصيرة القديمة أو الجديدة لم يتلمس آفاق هذه البذور الأشبه بالنبوءة . بل إن سيد قطب الذى كان تقريبا أول من كتب عن نجيب محفوظ على الإطلاق ، قد عنى بالروايات الرومانسية المسماة خطأ تاريخية وحين تنبه إلى الروايات الأخرى اختار من بينها « خان الخليلى » التى

لاتقل رومانسية . أما أنور المعداوى فهو الذى استكشف بحاسة شم مرهفة « الجديد » حقا ، والذى يميز محفوظ عن بقية أقرانه ، بعد انسحاب عادل كامل صاحب « ملّيم الأكبر» . وكان الجديد جديداً فى كل شىء ، فى إبداع الشخصية ونسيج العلاقات والبنى الذهنية واللغة والمعمار . هذا ما أشارت إليه « زقاق المدق » وأكدته فى حسم « بداية ونهاية » .

والحال كذلك لايجوز اتهام النقد بالتقصير ، لأن الكبار كانوا منشغلين بالشعر والفكر ،ولأن الشباب كانوا غارقين فى الرومانسية ، ولأن النقد الأدبى ذاته لم يكن قد بلغ مرحلة عالية من النضج التقنى والرؤية والأدوات الإجرائية .

ولكن ثورة يوليو والثلاثية وهذا الرَّكب الجديد من الكتّاب قد غيروا المشهد منذ أواسط الخمسينيات : نادى القصة ، الكتاب الذهبى ، مجلة الرسالة الجديدة ، دار الفكر ، مجلة الغد ، دار النديم ، كتابات مصرية ، نجلة التحرير ، القسم الأدبى فى جريدة الجمهورية . مجموعة « أرخص ليالى » ليوسف إدريس ، رواية « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى ، اتجاه النقاد إلى مزيد من الكتابة : لويس عوض ، مندور ، على الراعى ، محمود العالم ، عبد العظيم إنيس ، لطفى الخولى ، لطيفة الزيات ، رجاء النقاش ، وغيرهم وغيرهم .

فى هذا المناخ كتب شيخ النقاد المعاصرين طه حسين مقاله الشهير عن الثلاثية . وفى هذا المناخ أيضا قال العقاد إن الثلاثية أهم من أى عمل لشتاينبك أو همنجواى . وكان ذلك بمناسبة حصول إحدهما على جائزة نوبل . وأضاف إن نجيب محفوظ احق بهذه الجائزة .

ولم تكن الثلاثية قد صدرت فى كتاب حين أصدر عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم كتابهما المشترك « فى الثقافة المصرية » . وقد أثار تقييمها لأدب محفوظ موجة هائلة من الحوار والتساؤل فى صفوف الرأى العام الأدبى عموماً ، وفى صفوف اليسار أيضاً . ولم يكن اليسار موحد الرأى فى هذه المسألة . ولكن تطور النقد وتطور محفوظ معاً جعل من النقد الموصوف سياسيا باليسا ثياراً أرئيسيا احتضن نجيب محفوظ بالاتفاق فلاختلاف ، طيلة الخمسينيات والستينيات .

كان الراحل نجيب سرور هو أول من كتب تحليلا مفصلا عن الثلاثية فى مجلة « الثقافة الوطنية » اللبنانية ، وكان على الراعى أول من كتب عن الثلاثية ، بعد طه حسين نقداً تحليليا معمقا داخل مصر . وكان كاتب هذه السطور أول من أصدر كتابا كاملاً عن أدب

نجيب محفوظ . وكان محمود أمين العالم هو الذى أعاد النظر بشجاعة وموضوعية فى « تأملات فى عالم نجيب محفوظ » وكان لويس عوض وأحمد عباس صالح ورجاء النقاش أكثر النقاد متابعة لأعمال الكاتب الكبير . وكان فاروق عبد القادر هو الذى واصل هذه المتابعة إليه اليوم . وكانت لطيفة الزيات هى الأكثر اهتماماً بعلاقة الشكل والمضمون فى تجسيد الرؤية الفنية عند نجيب محفوظ . وكان النقد «اليسارى» من محمد مندور إلى سامى خشبة هو الذى تابع خطوات (البرجوازى الصغير) من الموت الرومانسى لأحمد عاكف فى « خان الخليلى » إلى الموت ـ الشهادة لفهمى عبد الجواد فى الثلاثية .

كان التيار (اليسارى) إن جاز التعبير فى النقد ومايزال هو التيار الرئيسى الذى احتضن أدب نجيب محفوظ لا بالمتابعات وحدها ، وإنما فى المؤلفات المتخصصة بدءا من « المنتمى » إلى « تأملات فى عالم نجيب محفوظ » إلى كتاب إبراهيم فتحى « العالم الروائى عند نجيب محفوظ » .

ولكن هذا لايمنع أن أدب الكاتب الكبير قد استقطب تيارات عديدة لنقده وتحليله ، من مختلف الاتجاهات والأجيال .

وهذه المختارات التى لاتزعم الشمول حاولت أن تخضع لبعض الضوابط والمعايير :

● أولها تعدد الأصوات فنيا وفكريا فما قد يمثله شكرى عياد وصلاح عبد الصبور يختلف عما يمكن أن تمثله صوفى عبد الله وفاطمة موسى ، وما يمثله يحيى حقى يختلف عن أنور المعداوى ، وكلاهما يختلف عن سيد قطب أو طه حسين . هذه الاختلافات فى الرؤية والتقييم تمنحنا صورة أقرب إلى ملامح نجيب محفوظ العامة وأقرب إلى ملامح النقد المصرى المعاصر .

إن المقصود بتعدد الأصوات فنيا هو الأساليب التقنية فى النقد ، وتطورها من التلخيص والأحكام النهائية إلى الوصف الانطباعى الخارجى ومن التحليل البلاغى إلى التحليل الاجتماعى ، وتطور كل عنوان من هذه العناوين داخله . أما تعدد الأصوات الفكرية ، فأعنى به جملة المواقف الليبرالية والراديكالية بدرجات كل منهما .

● وهناك مواقف من أدب نجيب محفوظ قد تختلف فى المقدمات وقد تلتقى فى النتائج . لقد كتب عبد القادر القط فى « أخبار اليوم » ١٢ ـ ٥ ـ ١٩٦٢ مقالاً بعنوان « اللص والكلاب رواية فاشلة » ، وكتب يحيى حقى فى « المجلة » ـ عدد مايو ١٩٦٢ ـ مقالاً عن « اللص والكلاب » . والناقدان يختلفان كثيرا فى المقدمات ، ولكنهما ينتهيان إلى حكم تقويمى واحد تقريبا .

وهناك العكس ، أن تتفق المقدمان وتختلف النتائج كهذا الاتفاق بين مقدمات إبراهيم فتحى فى «« رؤيا القديس حمزاوى» المنشور بـ « المجلة » عدد أغسطس ١٩٦٥ ومقدمات صبرى حافظ فى «استجداء الحقيقة» المنشور فى «المجلة» أيضا عددى إبريل ومايو ١٩٦٦ ولكن ما أبعد النتائج الموضوعية المتأنية فى مقال إبراهيم فتحى عن الانفعالات والمبالغات فى مقال صبرى حافظ . ولذلك استمر إبراهيم فتحى ثابتا على تحليله ورؤياه ، بينما انقلب حافظ رأساً على عقب وتناقض بين راية الحداثة التى يرفعها عاليا وراية السياسة التى رفعها فى مقاله ضد نجيب محفوظ ونشره فى مجلتين إحداهما ليبية والأخرى عراقية ، أثناء حماسه للشائعة التى أطلقها عن ترشيح يوسف إدريس لجائزة نوبل ، وأثناء حماسه للقائلين خارج مصر بأن الثقافة المصرية قد انتهت وفى مقدمتها أدب نجيب محفوظ . بل لقد بالغ « الناقد » وكتب فى المقال المشار إليه أن محفوظ قد انتهى يوم ميلاده .

لقد تعمدت فى الاختيار أكثر الكتابات دلالة ، فإذ اتفق ناقدان مثلاً على رؤية ما لنجيب محفوظ ، أكتفى بالأكثر دلالة .. دون أن يتم هذا الاختيار على حساب النسبة التى يتميز بها كل تيار وكل اتجاه . ودون أن يتم هذا الاختيار على حساب النسبة التى يتميز بها كل عمل من أعمال نجيب محفوظ . أى أن الثلاثية مثلاً و « اللص والكلاب » يتمتعان بعدد كبير من المتابعات ، لأن الأولى ذروة اكتمل بها الوعى قبل الثورة ، ولأن الثانية كانت فاتحة أو استئنافا للوعى بعد « أولاد حارتنا » .

لقد آثرت الترتيب التاريخى لأعمال نجيب محفوظ ، لا للأعمال النقدية ، فالكتاب يتابع الرحلة من أولها « عبث الأقدار » إلى أحدث أعماله « صباح الورد » .. فالصورة العامة لأدب نجيب محفوظ فى حركتها ، هى التى أملت علىّ ترتيب المختارات .

ولكن هذا الترتيب لايلغى أننا سنطالع فى الوقت نفسه صورة موازية أو متداخلة أو متقاطعة لحركة النقد المصرى الحديث ، وقد أفسحت فى الخاتمة لجابر عصفور أن يرسم خطوط هذه الحركة حسب قراءته لها .

لقد تأخر صدور هذه المختارات زمناً طويلا ، فما أحوجنا إليها ، لا بالنسبة لنجيب محفوظ فقط ، بل أدباء مصر ، فالأدباء العرب جميعا . بل ما أحوجنا إلى أكثر من مختارات للأديب الواحد ، لأن المختارات فى خاتمة المطاف مجرد قراءة . ولعلنا نحتاج للكثير الكثير من القراءات .

د . غالى شكرى

القاهرة ٩ ــ ١٠ ــ ١٩٨٨



اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية

نجيب محفوظ

فى مؤتمر الأدباء فى موسكو وقف الروائى الفرنسى آلن روبين جرييه يعلن أن « الرواية » قد استهلكت كل الموضوعات ، وأنه لم يعد هناك من جديد للروائى إلا الشكل . وبذلك يقدم جرييه تبريرا للشكل الجديد أو الطريقة الجديدة التى يتبعها فى رواياته والتى يسميها بعض النقاد بالمدرسة الشيئية . فجرييه يصف الأشياء العادية وصفا مسهبا ، وكأنه عالم طبيعى وقع على حفرية نادرة فأجرى عليها دراسة وصفية شاملة . إنه يصف مثلا أكرة باب أو نافذة فى عدد كبير من الصفحات فى دقة وإسهاب تبعث على الملل ، بل وعلى أكثر من الملل ، لدرجة أن كثرة التفاصيل غير الهامة تحير القارئ فى المعنى الذى يرمى إليه الكاتب .

وجرييه فى وصفه المسهب هذا وفى اهتمامه بالأشياء اهتمام الدهشة والفضول ، يريد أن ينفى ألفة الإنسان للأشياء التى يراها ويستعملها فى حياته اليومية ، وأن يخلق نوعاً من الغربة بين الطبيعة والكون وبين الإنسان ، بل بين أكثر مظاهر الطبيعة قربا إلى الإنسان ، وهى الأدوات التى يستعملها ، والأماكن التى يزاول العيش فيها . إنه يريد القول بتفرد الإنسان فى الكون ، وبانقطاع أى صلة حقيقية له بما هو خارج نفسه ، وهو يوغل فى إنكار كل شيء لدرجة أنه يتهم كاتبا مثل جان بول سارتر بالإيمان ! .

وهذا الإغراب فى الشكل الذى انتشر بين كتاب الرواية الحديثة جاء نتيجة للافتقار إلى الموضوعات ، وإلى الاتهامات النقدية التى وجهت للرواية كفن ، بأنها انتهت كشكل أدبى لأنها طرقت كل الموضوعات ، ولم يبق أمامها من موضوع جديد لتطرقه .

والواقع أن « الرواية » طرقت جميع الميادين التى يمكن أن يتصورها الإنسان . تناولت الفرد والمجتمع والأسرة ، وتناولت الشوارع والمدن ، بل والقارات ، فدوس باسوس مثلا طاف فى قصصه بأكثر من قارة . بل إنها تخطت القارات والأرض ككل لتصعد إلى الكواكب . وما من عاطفة بشرية إلا وكانت موضوعا مكررا للرواية لفترات طويلة

والذين ينظرون إلى « الرواية » من هذه الناحية يحكمون عليها بأنها استنفدت أغراضها ، مما أوقع الكثير من الروائيين المعاصرين فى أزمة ، إذ أحسوا بأن كل ما يفكرون فيه قد فكر فيه من قبل ، وكل ما يريدون التعبير عنه قد سبق التعبير عنه !

وهذا هو الذى ركزهّم هؤلاء الروائيين فى الشكل ، وبدأت الرواية عندهم تتجه نفس الاتجاه الذى اتجهت إليه الفنون التشكيلية ، وتتحول إلى شكل صرف يصبح « الموضوع » فيه شيئا دخيلا .

ولكن إذا أخذنا هذه الآراء كحجة ندفن بها الرواية ، يجب أن ندفن بها أيضا الأدب كله بل وجميع الفنون الأخرى . فأى موضوع للفن بصفة عامة قد سبق أن طرقه الفن . وكل موضوع بالنسبة للفنون جميعا استهلك أكثر من مرة . إلا أن المسألة ليست بهذه البساطة ، فالمستهلك يتجدد ، كما تتجدد الحياة نفسها ، والجديد دائما ليس هو الموضوع الذى لم يطرق من قبل ، بل هو الفنان . والفنان هو إنسان وعصر وحضارة وكل جيل يعطى وجهة نظره فى موضوعات ثابتة فى جميع الأزمان .

وحين نتكلم عن التشابه والاختلاف يجدر بنا أن نتصور هذا الموقف : إذا نظرنا لبنى الإنسان من طائرة على ارتفاع ما من الأرض وجدنا أن جميع الناس متشابهين . ولكن إذا اقتربنا منهم فوجئنا بأوجه الاختلاف .

والإنسان ككائن عضوى لا تختلف أفراده ، ففى كل إنسان نسبة من المعادن ونسبة من التراكيب لا تتغير أو تختلف فى إنسان عن آخر ، ورغم كل هذا فلكل إنسان ذاتيته وتميزه .

والمسألة فى الفن ليست مسألة جديد أو قديم . بل فى الوظيفة التى يؤديها ، فى تعميق الحياة وإثرائها بالتجربة ، وما يؤديه هذا الثراء فى الفهم والتجارب من تطور فى الحياة البشرية بوجه عام . وأعتقد أن الحكم على الفن لا يكون بمدى ما فيه من جدة ، بل بما يحققه من متعة وفائدة . وهذا المعيار هو الذى مر به التراث الفنى للإنسانية كلها ، وعلى أساسه اختزلت أعمال أدبية وفنية كثيرة ، وكتب لأعمال أخرى البقاء والاستمرار .

وبالنسبة لعاطفة الحب مثلا .. ما الجديد فيها ؟ هذا بصرف النظر عن علاقتها بالرواية ، أو كموضوع من موضوعاتها . هذه العاطفة إذا حكمنا عليها بمعيار الجدة ينبغى علينا أن نقتلها وننتهى منها !

والموضوع ليس له هذا القدر من الأهمية ، حين ننظر إليه من الناحية الجمالية والفنية والنقدية . فمتابعة الحوادث فى أى صحيفة يومية تكشف عن عشرات القصص . سنجد

حادثة عطيل فى حى شعبى . وسنجد حوادث كثيرة مطابقة لما حدث لهاملت أو للملك لير . ولكن هذه الحوادث لا ترتفع لمرتبة الفن بمجرد سردها على الناس . فالفن هو طريقة تناول الموضوع أو معالجته .

وعلى هذا الأساس لا يقوم أى خطر على « الرواية » كشكل من الأشكال الفنية ، بل ستظل شكلا محببا ما عاشت فى نفس الإنسان الرغبة فى الأدب والحاجة إليه ، وما بقيت وسيلة القراءة ممكنة وميسرة وغير منسوخة . ولقد كان اندريه جيد يقول « نحن نكتب على أمل أن نجد قارئا لم يقرأ الأعمال السابقة علينا » .

وأزمة الرواية ــ مع ذلك ــ ليست أزمة عامة . ففى بلاد أخرى كثيرة كالاتحاد السوفييتى والهند والصين ، لا يشكو روائى شكوى كهذه الشكوى التى نجدها فى فرنسا وانجلترا وإيطاليا .. فتلك البلاد لاتخلو مفاهيمها الحالية لحظة واحدة من الأزمة . والافتقار إلى الموضوع ترجمة لكلمة أخرى وراءها . وهى « أن ليس لدينا مضمون . وليست لدينا قيم نؤمن بها » . وإذا خلا الإنسان من القيم أصبحت كل الموضوعات الصالحة للمعالجة لاشى .. **فحين لاتصبح للإنسان قيمة تفقد الحياة معناها وتصبح شيئا تافها لا يستحق التناول** وأزمة أوربا هى أنها لم تعد تؤمن بشىء ، لم تعد تؤمن بالحياة ، ولا بشىء وراء الحياة أو قبل الحياة ، وبدون الإيمان بشىء ما تصبح الكتابة شيئا فى الفراغ . وحين توجد النزعة الأدبية لدى إنسان فى هذا المناخ العدمى تغرق نفسها فى الشكل وتعتبره ملاذها الوحيد . ومن هنا تعود قضية الفن للفن بمعناها الصحيح ، والذى لم ينطبق على الفن الأوربى فى أى عصر من العصور ، كما ينطبق عليه الآن ، ليس فى الأدب وحده ، بل فى الموسيقى والفنون التشكيلية أيضا .

وظاهرة أخرى تلفت الأنظار فى فن « الرواية » الحديثة هى النزعة الميتافيزيقية . ومع أن « الرواية » لم تخل يوما من مضوعات الفلسفة ، إلا أن الاتجاه الحديث فى الرواية يجعل للفلسفة الميتافيزيقية مكانا واسعا فيها .

وهذه الظاهرة أيضا دليل آخر على أزمة الحضارة الأوربية . ففى فترات الاستقرار والازدهار الصناعى الذى عاشته أوروبا قبل أن تمزقها التناقضات الحديثة ، سيطر عليها العلم التجريبى ، فازدهرت أو تجاهلت القيم الروحية ، كما يتعرض جسم الإنسان لأزمة بيولوجية أو نفسية تتعرض الحضارة للأزمة . وكما يستيقظ الإنسان على أزمته ليبحث عن ملاذه فى القيم الروحية فالحضارة تفعل هذا أيضا **عندما يفلس الإنسان وعندما تفلس الحضارة تتذكر الله**

كانت أوروبا تؤمن بالعلم ثم فقدت الإيمان به ، ومن هنا بدأت تتجه للميتافيزيقا .

وإذا كان لكاتب أن يتحدث عن تجاربه فى مجال الحديث عن قضية عامة ، كمستقبل الرواية ، فإنى أستميح لنفسى أن أضرب مثلا برواية « أولاد حارتنا » لأنها فى الواقع كانت صدى للتفكير فى أزمة العصر الحديث .

فى هذه الرواية ظن العلم أنه فى غنى عن الجبلاوى فقتله ، وهذه النهاية توصله إلى الخواء ، وإلى الأحساس بمرارة الحياة ، وهى النتيجة التى وصل إليها البيركامى حين اعتقد أن الحياة لا معنى لها ، وأن العبث هو المعنى الوحيد .

ومن الناحية الموضوعية فإن إنكار المعانى العليا فى الحياة إذا كان يجد أدلة وبراهين ، فاحتمالات وجودها ليس أضعف من محتملات إنكارها . وهذا الإنكار غير المقطوع بصحته خطأ أخلاقى ، يصل بالإنسان إلى أقصى درجات اليأس .

وحين كان الإنسان يؤمن بالمجتمع ظهرت الرواية الواقعية والرواية الطبيعية ، فلما بدأت فترة الشك فى المجتمع والعقل عادت جميع الأسئلة القديمة التى غمرها النجاح فى النسيان تلح فى طلب الإجابة عليها .

وقد يقال ـ فيما يختص بمستقبل الرواية ـ إن الطابع الجديد للعصر هو طرح الأسئلة ومحاولة الإجابة عليها ، وأن الجدل العقلى هو الصفة الغالبة للتفكير المعاصر ، وبالتالى فإن الشكل الأدبى المناسب لأزمة العصر هو المسرح ، باعتبار أن المسرح هو الشكل الفنى الذى يرتكز أساسا على الجدل والحوار وصراع الأفكار .

وبهذا يرى القائلون بانتهاء عصر « الرواية » أن الموقف الميتافيزيقى السائد لا يجد مجاله فى التعبير عن نفسه فى إطار الرواية ، بل يجده فى المسرح .

وهذا صحيح إلى حد ما ، فالرواية قد تضمر قليلا بالنسبة إلى النشاط الذى قد يلحق المسرح . والأزمة الحالية ليست أبدية فالتقدم يسير فى طريقه ، وما يبدو الآن من بوادر الأزمة فى المجتمعات الأوروبية قد يكون نهاية حضارة وليس نهاية الإنسانية .

ومع ذلك فالرواية لم تقف مكتوفة اليدين بإزاء الموقف الجديد ، إنها تغير أسلوبها فى العلاج ، وتكتشف « فنية » جديدة لها . وهو الذى يفسر المحاولات الجديدة فى الرواية المعاصرة . وعندما كانت الرواية تهتم بالحياة فى حد ذاتها كان الأسلوب الروائى التقليدى أنسب شىء لها ، وكانت الشخصية الإنسانية تظهر بكل تفاصيلها .

أما حين تتحول الحياة إلى مشكلة لا يصبح الإنسان شخصا معينا ، بل مجرد إنسان . ليس هو شخص بالذات يتميز عن سائر الناس بتفاصيله الخاصة وذاتيته .. ولهذا تختفى

التفاصيل ، ويختفى السرد ، وتتصدر المناقشة كل العناصر الأخرى . ومثلا رواية « أولاد حارتنا » مع أنها تروى تاريخ الإنسانية كلها تعتبر من حيث الحجم أقل من جزء من أجزاء رواية كثلاثية بين القصرين .

وعندما يكون الإنسان أمام مصيره وجها لوجه تفقد التفاصيل قيمتها ، وهذا هو الفرق بين « عرفة » بطل « أولاد حارتنا » وكمال أحمد عبد الجواد (بطل الثلاثية) . ولكن إذا حاولت الرواية تجديد نفسها بالطريقة التى سار عليها جرييه فمن المؤكد أنها ستنتهى ، فمن الغريب أن جرييه لا يؤمن أيضا حتى بالعلم .

ومستقبل الرواية فى ظل ظروف العصر قد يكون مشكلة بالنسبة لكتاب القيم المنهارة ، وقد يكون البحث عن تكنيك جديد شيئا هاما بالنسبة لهم . ولكن من خلال تجاربى فى الرواية لم أشعر بمشكلة التكنيك بهذه الحدة ، بل إنى أحلها بمنتهى البساطة . فالمضمون الذى أفكر فيه وما وراءه من انفعال هو الذى يحدد لى الشكل دون عناء ، ودون اكتراث بقدمه أو جدته . التكنيك بالنسبة لى مناسب أو غير مناسب ! .

وحين كنت مشغولا بالحياة ودلالتها كان أنسب أسلوب لى هو الأسلوب الواقعى الذى قدمت به أعمالى لسنوات طويلة . كانت التفاصيل سواء فى البيئة أو الأشخاص أو الأحداث على قدر كبير من الأهمية . وهو أسلوب يعكس الحياة فى جملتها ، وقد تنبثق منه الأفكار بطريقة غير مباشرة .

أما حين بدأت الأفكار ، والإحساس بها يشغلنى ، **لم تعد البيئة هنا ، ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها . الشخصية صارت أقرب إلى الرمز أو النموذج ، والبيئة لم تعد تعرض بتفاصيلها ، بل صارت أشبه بالديكور الحديث ، والأحداث يعتمد فى اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية .**

والخطورة هنا أن تفرض الفكرة نفسها على الواقع فلا تتلاءم معه ، أو تضطر لأن تخلق له واقعا خاصا ، ولكن حين تنبع الفكرة من الواقع ونتيجة لمعايشة خصبة له ، لا يوجد التناقض بينها وبين الواقع حين تحاول التجسد فى شكل من أشكاله .

على أن هناك صعوبة يواجهها الكاتب ، إذ ينبغى أن تأتى الأحداث والأشخاص والجو العام للعمل الفنى بصورة طبيعية بعيدة عن افتعال الصنعة والتدبير المسبق . وهو مايبعد هذا المنهج فى التعبير عن الأدب الفكرى .

والفرق الأساسى فى اعتقادى بين هذه الطريقة وبين الأدب الفكرى المعروف ، كما عند كفكا مثلا ، هو أن كفكا خلق عالما له أبعاد خاصة غير عالمنا ، عالم مختلف يصح أن

الإنسان فيه توجه له تهمة لا يعرفها ، فى موضوع غير معروف . عالم تستساغ فيه مثل هذه الأحداث ، ومثل هذه الطريقة . فالأفكار هنا خلقت لها عالما يناسبها . وفى مسرحية شهر زاد لتوفيق الحكيم مثل آخر على خلق واقع خاص مختلف عن الواقع المألوف ليخدم الفكرة . فليس مألوفا فى الحياة العادية أن يسلك الملك شهريار سلوكه المعروف فى المسرحية . إن لهذه الأعمال واقعها الخاص ولا ينبغى أن يقارن بالواقع العادى .

وفى محاولاتى الأخيرة تنبع أفكارى من الواقع ، لأنه هو الذى يوحى بها ، وبالتالى فإنها تعود إليه دون أن يكون هناك فرض أو تناقض .

وليست هذه المحاولات شيئا جديدا على الأدب ، فكثير من الكتاب ، فى العصور الأدبية المختلفة ، تحولوا من الطبيعية إلى التعبيرية ، مثل سترندبرج وتوماس مان وأونيل وهيمنجواي .

والرواية كشكل فنى مرنة جدا ، وتستطيع أن تهضم جميع الأشكال الفنية السابقة عليها كالمسرح والشعر والملحمة ، فكما قد تقوم على الاسترسال ، من الممكن أيضا أن تقوم على الشكل الدرامى الأميل إلى التركيز ، وإلى إعطاء الصدارة للحوار . وهى تستطيع أن تناقش الفكر كما تستطيع التعبير عن الحياة . بل إنها تستطيع أن تعرض مناقشات طويلة وعويصة مما يعتبر إدخاله فى المسرح مغامرة من المغامرات ، مثل المناقشات التى دارت فى رواية « الجبل السحرى » لتوماس مان . أو كالمناقشات التى عرضها بروست فى « الزمن المفقود » وهى مناقشات طويلة وخاصة فى الفلسفة والفن من الممكن أن تجتزأ من الرواية لتصدر فى كتب منفردة .

وبالتالى فإنى لا أعتقد أن تجاربى الجديدة فى الرواية لها صلة بالأزمة الأوروبية ، فهذه أزمة خاصة جدا ، ومازال مجال الرواية متسعا أمام الروائيين فى كثير من دول العالم التى تملك فلسفة حياة وعقيدة إنسانية .

وللرواية أخيرا ميزة كبرى تمتاز بها عن سائر الأشكال الأدبية ، فهى تخاطب الإنسان كفرد واع مفكر دون أن تعتمد على أى سحر . بينما الأشكال الجماعية تتطلب من المتلقى الوجود فى حالة سلبية تامة كالسينما والتليفزيون والإذاعة والمسرح إلى حد ما . والمتلقى فى السينما لا يبذل جهدا خلقيا ، بينما هو مع الرواية يلعب دورا خلاقا ويشترك مع المؤلف فى تحويل الكلمات إلى وقائع وأحداث وانفعالات .

وهناك قضية كانت تلح على دائما ، وهى قضية الالتزام ، لأن الالتزام ينقذ الفن من الانتحار فى القوالب الشكلية ، وهو الأمر الذى تتجه إليه الرواية الأوروبية الحديثة . ومع

أنه من الصعب جدا تصور وجود كاتب غير ملتزم ، أو حتى وجود مواطن غير ملتزم . إلا أن الالتزام بمعناه الاصطلاحى هو التزام بموقف تقدمى من الحياة .

ولكنى أعتقد أن أساس الفن الوحيد هو الصدق . فالكاتب الاشتراكى ليس من الضرورى أن يكون ملتزما بالاشتراكية لتلحقه صفتها . بل يكفى أن يكون اشتراكيا لتظهر آثار اشتراكيته فيما يعمل وهو ملتزم بالالتزام الأساسى والوحيد فى الفن ، وهو الصدق .

وهذا الأساس يخرج الفن المفتعل من نطاق الفن . ولعله أفيد للأدب وللمجتمع أن يوجد كاتب رجعى مخلص من أن يوجد كاتب اشتراكى مفتعل . لأن الرجعى المخلص سيثير تفكير القارئ والناقد ويخلق مجالا للصراع تزداد الأفكار من خلاله وضوحا ، أما الاشتراكى المفتعل فيسقط افتعاله على الاشتراكية ويسىء إليها .



من « عبث الأقدار » إلى « السراب »

محمود أمين العالم

لسنا فى حاجة إلى بحث لإثبات أن الرواية العربية عند نجيب محفوظ قد مرت بمراحل ثلاث . إنها مسألة بينة بذاتها . ولكن بماذا نسمى هذه المراحل ؟.

هنا ندخل فى تقييمها وتحديد معالمها ! وسأتعسف وأطلق عليها اسم المرحلة التاريخية فالمرحلة الاجتماعية ثم المرحلة الفلسفية .

ولكن .. لماذا أعتبر هذا تعسفا ؟.

أليست النظرة الأولى لتلك المراحل تكاد تؤكد هذه التسميات لها ؟ .

هذا صحيح من حيث النظرة الأولى .. ولو تأملنا هذه المراحل بنظرة تأملية أكثر عمقا ، لتبين لنا أن المرحلة التاريخية رغم موضوعها التاريخى القديم ، تعبر عن مضمون اجتماعى خالص ، تعبر عن رؤية فلسفية كذلك . وتبين لنا أن المرحلة الاجتماعية رغم اجتماعية موضوعها ومضمونها فهى تتسلسل تسلسلا تاريخيا ، وتتحرك دائما فى إطار تاريخى ، وتتضمن رؤيا فلسفية كذلك . وتبين لنا أن المرحلة الفلسفية لاتفتقر أبدا إلى الطابع التاريخى أو الدلالة الاجتماعية .

ولهذا فالتسميات الثلاث تسميات متعسفة إلى حد كبير ، أو لو شئنا الدقة ، تسميات من الخارج لا تتعمق دخائل كل مرحلة . ولكنها على أية حال تسميات صحيحة ، تعبر عن الطابع العام الغالب ظاهريا على كل مرحلة ، فضلا عن أنها تسميات ضرورية ونافعة من الناحية المنهجية .

والمهم ألا تخدعنا هذه التسميات ، فتقيم حوائط صينية بين المراحل الثلاث ، تحرمنا من متابعة النمو والتداخل بين هذه المراحل جميعا .

المرحلة التاريخية :

تنتسب إلى هذه المرحلة رواياته الثلاث الأولى وهى : عبث الأقدار ورادوبيس وكفاح طيبة .

وهى جميعا تجرى فى التاريخ المصرى القديم . ولكن الروايات الثلاث تشير إشارات رمزية واضحة إلى واقع اجتماعى حديث فى حياة بلادنا أثناء الحكم الملكى البائد .

فالرواية الأولى تدين سياسة الاستبداد والقوة وتسخر منها .

والثانية تنتقد الفساد الملكى .

والثالثة تغلى بقضية تحرير وادى النيل سياسيا واجتماعيا .

والروايات الثلاث تتخذ منهج المتابعة التاريخية ذات الاتجاه الواحد فى بناء أحداثها ، وإن اختلفت الروايات الثلاث من حيث التفاصيل . ولا شك أن هذا المنهج نابع من طبيعة الموضوع التاريخى نفسه ، فضلا عن أنه مرحلة أولى فى تطور موهبة التأليف الروائى .

عبث الأقدار :

وتبدأ الرواية بطرح قضية أساسية هى قضية الصراع بين القوة والقدر ، بين الإرادة الفردية والحتمية القدرية ، يلتقى فرعون بعراف يؤكد له أن خليفته لن يكون منه ، وإنما سيكون ابن الكاهن الأكبر لرع . ويجرى فرعون وراء هذه النبوءة بعسكره لإخماد أنفاسها . ولكن عبثا . الطفل ينقذ من طغيان فرعون وتتاح له حياة آمنة .

وتجرى أحداث الرواية مع حركة نمو الطفل ، وحركة اقترابه من تحقيق النبوءة ، وتتوالى الأحداث والمصادفات ثم تنتهى بأن يقول فرعون : منذ نيف وعشرين عاما أعلنت على الأقدار حربا شعواء وتحديت بها إرادة الآلهة تنتهى وهو يقر بأن « الرب صفع كبرياءه » .

إن الرواية تمتحن القضية الفكرية وتفصل فيها بالأحداث والوقائع . وتتخذ منهج تنمية الأحداث فى اتجاه واحد هو حركة الطفل منذ أن هرب من سيف فرعون حتى يبلغ سلم العرش .

رادوبيس :

أما الرواية الثانية رادوبيس فنتبين فيها نفس المتابعة ذات الاتجاه الواحد فى بناء أحداثها .

فالفصل الأول يبدأ بموكب ملكى فى زيارة معبد وينتهى الفصل بانتهاء الموكب ويبدأ الفصل الثانى بعودة الموكب إلى القصر ، أما الفصل الثالث فيعود بنا إلى الشارع حيث اختفى الموكب لنلتقى برادوبيس الغانية فى عربتها ، ونعود معها هى كذلك إلى قصرها وهناك

نقبع أغلب فصول الرواية ، نقبع فيه فى الفصل الرابع ، فإذا كان الفصل الخامس التقينا فيه بفرعون زائرا محبا . أما السادس فنواصله مع رادوبيس بعد أن غادرها فرعون وهكذا .

أغلب فصول الرواية تتوالى وتتتابع لتنمية الحدث الواحد . وأحيانا يكون الانتقال من فصل إلى فصل آخر هو مجرد استمرار لنفس الحادثة ولنفس الموقف . ففصل ينتهى مثلا عن رادوبيس هكذا « ثم راحت فى تفكير عميق » ثم يبدأ الفصل التالى مباشرة على هذا النحو « وتنهدت رادوبيس عن قلب مقروح وقالت لنفسها واأسفاه » الخ . الخ .

والرواية تصور ملكا عابثا منغمسا فى ملذاته ، فى تناقض مع مصالح الكهنة والشعب ، وتنتهى بموته فى أحضان رادوبيس .

كفاح طيبة :

أما الرواية الثالثة فيطغى عليها الطابع التاريخى طغيانا كاملا شكلا وموضوعا . وهى تنقسم إلى أبواب ، لكل منها عنوان محدد ، كما ينقسم كل باب إلى فصول . والأبواب فى الحقيقة مراحل تاريخية . والفصول بدورها امتدادات مباشرة يفضى بعضها إلى بعض لا من الناحية التاريخية العامة فحسب ، بل من ناحية الأحداث الجزئية التفصيلية كذلك ، كما رأينا فى رادوبيس .

فنهاية الفصل الرابع مثلا خاصة بموت الملك وتنتهى بالكلمة التالية : « ثم تراخت أصابعه وأسلم الروح » .

ويبدأ الفصل الخامس هكذا « وسجى الطبيب الجثة وسجد الرجال حولها » الخ . الخ . وهكذا .

وهذه الرواية تصور صراع أحمس لطرد الهكسوس من مصر وتحرير وادى النيل منهم وجعل مصر للمصريين ، فضلا عن تحقيق التقدم الاجتماعى للشعب .

وإلى جانب هذه السمة العامة التى تتسم بها هذه الروايات الثلاث وأعنى بها التنمية للأحداث فى اتجاه واحد مطرد بما يعبر عن طابعها التاريخى العام ، فإنها تتسم بسمات أخرى أساسية بعضها ينبع من ذلك الطابع التاريخى ، وبعضها مجرد سمات مصاحبة ، متوازية معه .

أولا : التحديد الزمنى عنصر بالغ الأهمية فى بناء الأحداث وتطورها ، وقد يكون هذا التحديد إشارة إلى فصل من فصول السنة ، أو إلى شهر من الأشهر ، وقد يكون يوما من الأيام وقد يكون فترة من فترات هذا اليوم ، نهارا أو ظهراً أو عصراً أو ليلاً .. وهكذا .

وقد يبلغ هذا التحديد مبلغا من الدقة فتحدد السنة والشهر بل واليوم تحديدا كاملا دقيقا . ونجد هذا المستوى من التحديد فى بعض روايات المرحلة الاجتماعية .

والحقيقة أن هذا التحديد ليس مسألة اعتباطية فى معمار الرواية عند نجيب محفوظ ، إنما هو تعبير عن تنظيم داخلى فى العلاقة بين الأشياء والأحداث والأشخاص . إن كل شىء يتحقق فى إطار زمنى منتظم . وهذا تعبير عن نظام شامل ، تعبير عن حتمية وضرورة فى علاقة الفرد بالطبيعة ، بالكون ، بالمجتمع ، بالآخرين ، بالنظام العام .

كل شىء متزمن بزمن ، متحرك مع زمن ، أو ضد زمن ، كل شىء فى علاقة ما مع نظام شامل . وبحسب طبيعة هذه العلاقة تتحدد كثير من المصائر . وهذه العلاقة ليست علاقة ثبات وتحجر . بل هى تعبير كذلك عن تغير دائم ولكنه تغير فى نظام ، تغير فى إطار ، تغير فى علاقات مع أشياء وأحداث وأكوان . وسنتأمل هذه الظاهرة فى مختلف رواياته .

ثانيا : ومن ذلك الطابع التاريخى ، ومن ذلك الرباط من النظام والحتمية ، تنبع سمة أخرى من سمات تلك المرحلة بل من سمات الرواية عند نجيب محفوظ فى مراحلها الثلاث . هذه السمة هى بروز المصادفة كعامل أساسى فى بناء الأحداث وتطويرها . والمصادفة هنا ليست خروجا عن النظام كما قد يفهم البعض ، وليست كذلك تخلخلا فى بناء الرواية وركاكتها ، وإنما هى تعبير عن حتمية وقدرية ، عن ضرورة أعمق من تدبير الإنسان الفرد ، وأبعد من إدراكه المباشر .

المصادفة عنده ليست غير المتوقع . وإنما هى الضرورى . هى الحدث الذى لم يدبره الإنسان الفرد ولكن فرضته الحتمية الكونية أو القدرية أو الاجتماعية أو الفلسفية .

إن المصادفة لم تكن فى ظاهرها مناقضة للمنطق الفردى ، فإنها تعبير عن منطق أرقى من منطق الفرد . وسنجد المصادفة تصوغ الأحداث ونتبينها دائما فى المرحلة التاريخية ، كما سنجدها تواصل المهمة نفسها فى المرحلة الاجتماعية والفلسفية على السواء . وسندرك أنها محور أساسى من محاور المعمار الفنى فى روايته ، ومحور أساسى من محاورها الفلسفية كذلك .

عبث الأقدار تقوم كلها على المصادفات الضرورية ! ! .

فالرواية صراع بين القوة والقدر . وينتصر فيها القدر بسلسلة من المصادفات التى تحتم فى النهاية إرادة الآلهة .

المصادفات إذن تخطيط قدرى فى بناء الأحداث وتنميتها .

وفى كفاح طيبة مثلا نجد أن أخطر أحداث الرواية التى تقيمها وتطورها وتبنى هيكلها

العام وتبرز مدلولها تتم بمصادفات خارقة .

ولوكانت المصادفة تبنى الحدث الفنى فحسب لقلنا إنها نقيصة فنية ، ولقلنا إن البناء ركيك مفتعل . ولكنها هنا لا تبنى الهيكل الروائى فحسب وإنما تفلسفه كذلك ، ويرتبط بها مبنى الرواية بمعناها ارتباطا وثيقا .

ولا تقتصر المصادفة عند مفهوم القدرية اللاهوتية فى روايات نجيب محفوظ وخاصة الأخيرة منها ، وإنما تتخذ مفاهيم أخرى كما ذكرت أنها توحى بالحتمية العامة أو النظام الشامل . وهى بهذا توحى بثنائية خصبة فى أدب نجيب محفوظ بين القدر والقانون العلمى ، بين الإيمان والعلم المادى .

ولن نستطيع أن نتفهم بعمق حقيقة دور المصادفة فى بناء رواية نجيب محفوظ وفى فلسفتها إلا فى تحليلنا لرواياته جميعا . ولكن حسبنا أن نؤكد هنا هذا المعنى فيما يتعلق بالمرحلة التاريخية وهو أن المصادفة تشارك مشاركة فعالة فى بناء أحداثه ، وفى إعطاء معنى من الضرورة القدرية لحركة الأشياء والبشر وللعلاقة المتشابكة بينهم جميعا .

ثالثا : الطابع العام لأغلب شخصيات هذه المرحلة التاريخية أنها هياكل خارجية ذات أقنعة تاريخية عامة . فنحن لا نكاد نحس بحوارها الباطنى . ويغلب على حوارها عامة الطابع العقلى التجريدى الخالص . لانحس بخصوصيته وحيويته ، إنه حوار زاخر بالمعلومات أكثر مما يكون زاخرا بخصوبة نفسيته أو وحدانية .

شخصيات الروايات شخصيات عامة . هم الملك والكاهن والقائد .. الخ . حقا قد نجد بعض الشخصيات الحية مثل طاهو فى رواية رادوبيس الذى يذكرنا بباجو ومثل الأم توتيشيرى أو اللص فى رواية كفاح طيبة ، إلا أن الأنماط أو حتى الشخصيات الحية لم تتضح بعد فى تلك المرحلة .

رابعا : انعكس الطابع التاريخى العام على البناء اللغوى للرواية سواء فى السرد أم الحوار . فالسرد القصصى تغلب عليه الفخامة والرصانة والأبهة . والحوار فصيح غاية الفصاحة يبلغ أحيانا حد الثقل والتعقيد .

إن ما يحكم الحوار هو التعبير عن فكرة معينة وتأكيد لمضمون محدد ، وتسجيل لمعنى من المعانى أو تحليل لموقف من المواقف .

وهكذا تصبح اللغة فى كثير من المناقشات ــ كذلك التفاخر المتبادل بين أحمس بعد انتصاره على الهكسوس وبين امنريدس ــ مثقلة بالأفكار والمعلومات ، أكثر منها تعبيرا عن شخصية أو وجدان أو موقف . إنها لغة ذات طابع تاريخى كذلك .

وفى هذا الإطار من الإحساس التاريخى بالمهابة والفخامة، وفى إطار الحرص على التسجيل والتحليل ، كان من الطبيعى أن تكون اللغة العربية فى أدق وأرصن تعابيرها سردا وحوارا ، هى وسيلة التعبير ولعل هذا يفسر كذلك استمرار استخدام اللغة العربية الفصيحة حتى فى المرحلة الاجتماعية والفلسفية ، وذلك لاستمرار هذا الحس التاريخى الشامل كما سنرى .

هذه هى السمات الرئيسية فى تقديرى التى يتسم بها بناء الرواية فى المرحلة التاريخية ، وإن لم تكن سمات قاصرة على هذه المرحلة وحدها إنما سنجدها ممتدة متطورة فى المرحلتين التاليتين .

بداية المرحلة الاجتماعية :

تبدأ هذه المرحلة برواية القاهرة الجديدة وتنتهى بالسكرية .

وفى هذه المرحلة كذلك ــ كما ذكرنا من قبل ــ لا نفتقد المتابعة التاريخية فى بناء الحدث الروائى ، ولا نفتقد التحديد الزمنى الدقيق لحركة الأحداث ، ولا نفتقد كذلك الإحساس بالحتمية والقدرية الشاملة . إلا أن المتابعة التاريخية لن تظل على حالها ، مجرد تنمية للأحداث ذات اتجاه واحد ، وإنما ستتنوع وتتعقد وتتعدد اتجاهاتها .

ولكن لعل أخطر ما يصادفنا فى هذه المرحلة بروز الأنماط الاجتماعية والشخصيات الحية بدلا من الأقنعة التاريخية .

سنحس فى هذه المرحلة بالفرد الخاص دون أن نفقد الإحساس بالاجتماعى العام أو التاريخى الشامل ، بطريقة أو بأخرى .

وفى هذه المرحلة ستنبض القضايا الاجتماعية ويتضح الصراع الاجتماعى ، وستظل اللغة على حالها من الرصانة يغلب عليها طابع التسجيل والتحليل ، إلا أنها قد تمتلئ أحيانا بحرارة التجربة الخاصة والوجدان الخاص .

القاهرة الجديدة :

وتبدأ هذه المرحلة برواية القاهرة الجديدة . ونتبين فى هذه القصة استمرار التخطيط الخارجى لرواية عبث الأقدار .

فلقد بدأت عبث الأقدار بمناقشة حول القوة والقدر ، ثم سارت أحداث الرواية

بمناقشة ما انتهت إليه الأحداث .

وكذلك تبدأ هذه الرواية بمناقشات حول العديد من القضايا الاجتماعية ، ويختلف الرأى فيها ويتنوع بين ثلاثة أشخاص أولهم واحد من الإخوان المسلمين هو مأمون ، والثانى شيوعى هو على طه والثالث محجوب وهو نمط للإنسان غير المبالى غير المنتمى الذى يتخذ من كلمة « طظ » حكما وتقييما لكل شىء .

وتحتدم المناقشات أساسا حول المسلك الأسلم لعلاج الواقع الاجتماعى الفاسد ، ويقترح مأمون وعلى من الحلول المختلفة ما يتفق مع رأيهما . أما محجوب فليس له من اقتراح غير « طظ » على كل شىء على المجتمع والأخلاق والمبادئ .

ثم تجرى الرواية بعد ذلك بمحجوب وحده أساسا ، كأنما هى اختبار لدعواه فى محك الواقع . ولا يلبث محجوب بفضل فلسفته أن يصبح قوادا ، يتزوج من حبيبة على لتكون عشيقة لوزير يعمل سكرتيرا له ، ولم يكن زواجه منها على هذا النحو إلا ثمنا لوظيفته تلك ! ! . وتنتهى الرواية كلها بمناقشة بين مأمون وعلى يختبران فيها أفكارهما فى ضوء ما حدث لمحجوب .

نفس التخطيط الشكلى الخارجى لعبث الأقدار مع اختلاف موضوعيهما ! .

ورغم تنوع وتعدد شخصيات هذه الرواية ، وتعقد موضوعها ورغم أنه موضوع اجتماعى خالص ، وليس موضوعا تاريخيا ، فإنها تنتهج فى بنائها العام نهج التسلسل التاريخى كذلك ، أى تنمية الأحداث فى اتجاه واحد أساسا .. حقا إنها أكثر نضوجا من حيث البناء الفنى من روايات المرحلة السابقة فكل فصل فى الرواية له وحدته وأحداثه الخاصة . والفصول تنمو إلى بعضها نموا مطردا ، ولا تتداخل الأحداث بين الفصول كما رأينا فى تلك الروايات . ولكن الرواية ماتزال تنهج الاتجاه الواحد فى بناء أحداثها وعلاقاتها . إنها بغير شك تنعطف انعطافات جانبية لتصور شخصا ، أو تثير جدلا ، أو تضىء ذكرى ، أو تفرش على أحداث فرعية محيطة بالحدث الرئيسى ، ولكن الأساس فى تنمية الرواية هو التنمية فى اتجاه واحد . هو أساسا اتجاه حركة محجوب النفسية والاجتماعية . ولعل مصدر هذا هو ارتباط الحدث الأساسى فى الرواية به .

وتحيط الرواية الحدث الأساسى بملابسات سياسية واجتماعية عامة . فتاريخها حوالى عام ١٩٣٣ ، الحزب النازى نجح فى ألمانيا ، وسقطت حكومة صدقى ، ولكن المجتمع المصرى يعج بالفساد والرشوة والتزييف العام لكل شىء والدعارة والانحراف الجنسى والاستسلام للاستعمار والرجعية ، والحفلات الخيرية التى يقيمها الارستقراطيون والارستقراطيات للعبث

والفجور . فى هذا الإطار العام يمضى محجوب يبحث عن طريق ، ويحدد موقفا من الحياة ، فيقوده طموحه وأنانيته ووصوليته إلى الوظيفة اللامعة ، ولكن بغير ضمير أو شرف . ولكن الحدث الرئيسى يواصل طريقه مؤكدا ذاته . ونستطيع أن نحدد السمات الأساسية لهذه الرواية فى العناصر الآتية :

١ ـ لأول مرة يقدم نجيب محفوظ نموذجا إنسانيا ونمطا اجتماعيا ناضجا ، هو نمط محجوب وينسج قسماته النفسية والاجتماعية بعناية فائقة تارة خلال استبطانه لنفسه ، وتارة أخرى خلال مواقفه العملية ومنهج مواجهته للأحداث المختلفة .

أما بقية الشخصيات فأبرزها نجيب محفوظ إبرازا عقليا خالصا ، بالتحليل والتفسير والاستقصاء . صفحات كاملة يعكف على تحليل شخصية مأمون مثلا أو شخصية على طه ، أخلاقه ، عواطفه ، أفكاره ، أسرته .

وهو لم يحرم محجوب من هذا التصوير العقلى التحليلى ، ولكنه بالإضافة إلى ذلك تعمق وجدانه ، وكشف لنا أسراره النفسية باصطدامه بالأحداث . أما بقية شخصيات الرواية فلم تحظ بهذا . ولذا بقيت فى معظمها ملامح فكرية عامة نتبينها من الخارج ، أكثر منها شخوصا حية نلمس حياتها الباطنية الفنية .

ولعلنا نستثنى من هذا شخصية إحسان زوجة محجوب اسما ، وعشيقة الوزير فعلا ، فلقد اعتنى نجيب محفوظ بإبراز بعض جوانب داخلية فى بنائها النفسى .

والحقيقة أنه يغلب على بنائه للشخصيات فى هذه الرواية الاتجاه الطبيعى ، لا بمعنى التصوير الفوتوغرافى كما يفهم خطأ من هذا التعبير ، وإنما بمعنى الاستقصاء الدقيق والتحليل التفصيلى لمختلف تلك الشخصيات ، وبيان الأسباب والعلل النفسية والاجتماعية وراء مسلكهم وشخصياتهم .

٢ ـ ماتزال المصادفة عاملا من عوامل بناء هذه الرواية كذلك وإن تكن تتخذ مدلولا رمزيا جديدا أكثر رهافة من المدلول القدرى الذى وجدناه فى المرحلة التاريخية .

فلنتأمل مثلا هذه المصادفة الغليظة فى ظاهرها : أن يكتشف محجوب أن الفتاة التى يراد له أن يتزوجها هى إحسان حبيبة على .

لماذا اختار نجيب محفوظ هذه الفتاة من دون الناس جميعا ؟ لماذا لم تكن فتاة جامعية أخرى ؟! .

فى تقديرى أن نجيب محفوظ بحرصه على هذا اللقاء بين إحسان وبين محجوب ، إنما يريد أن يقول شيئا ضروريا عبرت عنه مصادفة هذا اللقاء ، يريد أن يحدد قانونا تفرضه

طبيعة الأشياء الاجتماعية . يريد أن يقول إن الكلمات الثورية وحدها لا تستطيع أن تنقذ فتاة مثل إحسان السقوط فى وهدة الرذيلة .

لم يكن جهد على طه إلا العناية بالكلمات الثورية وحدها ، كان دائما يقف من إحسان حبيبته موقف المعلم . ولكن فلسفته لم تتخذ موقفا عمليا فعالا بعد ، ولذا عجزت عن إنقاذ إحسان . وفى مثل ذلك الإطار الاجتماعى الفاسد ، وفى مثل ظروفها الخاصة من فاقة عائلية وعوز ، كان من الضرورى أن تنزلق إلى الرذيلة ، وأن تلتقى بمحجوب هذا اللقاء الزوجى المشين . كان كلاهما فى الحقيقة ضحية فقره وطموحه ، وكان لقاؤهما المصادف معنى من معانى وحدة المصير وضرورته .

وفى هذا المثال تلعب المصادفة دورا مزدوجا فى بناء جانب هام من الهيكل العام للرواية وفى بناء جانب هام كذلك من فلسفتها الاجتماعية كذلك ! .

٣ ــ نلمح فى بناء الرواية بداية ارتباط وتفاعل بين الطبيعة الخارجية والأجواء النفسية للرواية ، وخاصة الجو النفسى لبطلها محجوب . فيكون مثلا شهر أمشير بزعابيبه وعواصفه وبرودته هو الإطار الخارجى لأزمة من أشد أزماته النفسية ، كان يناصب فيها الدنيا العداء ، وسنجد هذا التوازى بين الحالة النفسية والحالة الطبيعية عنصرا بالغ الأهمية فى تعميق الإحساس الدرامى بل فى بناء كثير من الأحداث والمواقف فى رواياته كلها .

٤ ــ يطل فى هذه الرواية عنصر سيكون له أهمية بالغة كذلك فى بنائه الروائى فيما بعد . وسيكون محورا لكثير من الأحداث فى رواياته جميعا ذلك هو النافذة . والنافذة فى أدب نجيب محفوظ قد نجدها امتدادا وتطويرا للدور الممتع الذى لعبته النافذة والشرفة فى رواية عودة الروح لتوفيق الحكيم ، ولكنها تتطور فى أدب نجيب محفوظ . وهى وإن لم تكن لها فى هذه الرواية دلالة كبيرة معمقة كتلك التى ستتخذها فى الروايات الأخرى ، إلا أننا نجد نقطة بدايتها فى هذه الرواية .

إنها تعبر فى الحقيقة عن إمكانية مفتوحة للحوار مع الآخرين والالتقاء بهم . وسيتنوع بالطبع هذا الحوار وسيختلف من رواية إلى أخرى .

٥ ــ نجد فى بناء هذه الرواية بروزا لظاهرة الثنائية فى تركيب رواية نجيب محفوظ عامة . حقا قد نجد بعض آثارها فى المرحلة التاريخية السابقة إلا أنها تتخذ ابتداء من هذه الرواية وضعا أشد رسوخا ووضوحا . وأعنى بها تلك الثنائية الفكرية بين رجل الإيمان ورجل العلم ، رجل المثالية ورجل المادية ، فى هذه الرواية ، وما تفرضه هذه الثنائية فى الموقف الفكرى من تشكيل خاص لبناء الرواية .

فهذه الرواية تبدأ بصراع فكرى أساسى بين مأمون وعلى طه ، وتنتهى صفحاتها الأخيرة بهذا الصراع كذلك ، وقد يتخذ هذا الصراع بين طرفى هذه الثنائية ، مظهرا هامشيا فى البناء العملى لهذه الرواية ، إلا أننا مع تطور روايات نجيب محفوظ بعد ذلك سنجد دائما هذه الثنائية تمتزج بالبناء الأساسى لرواياته ، وتشكل عاملا أساسيا من عوامل هيكلها الفنى وفلسفتها الاجتماعية .

ويكاد يقوم عالم نجيب محفوظ دائما على هذه الثنائية ، وتكاد تكون المأساة فى هذا العالم هى فى الخروج عن واحد من طرفى هذه الثنائية . ولعل مأساة محجوب دليل على ذلك . إن مأساته نابعة من عدم انتمائه ، من عدم التزامه بطريق من الطريقين ، طريق الإيمان أو طريق العلم المادى .

والغريب أن نجيب محفوظ يجعل من كلا الطريقين وسيلة من وسائل التنظيم الوجدانى والفكرى للحياة ، ورغم ما بينهما من تناقض ، فإن مابينهما من التزام وارتباط بحتمية شاملة ، قدرية أو موضوعية ، يكاد يوحد بينهما فى عالم نجيب محفوظ ، بين المثالية والمادية ، بين السماء والأرض ، بين الدين والعلم ـ لقاء خصب فى هذا العالم ، سنتبينه أكثر فأكثر كلما تعمقنا فى بقية رواياته .

إلا أن هذه الرواية ـ كما ذكرت ـ هى نقطة البداية الأولى فى إبراز هذه الثنائية التى ستواجهنا فى كل رواياته المقبلة ممتزجة أكثر بالمعمار الفنى نفسه لتلك الروايات .

وإذا كنا قد أطلنا نسبيا فى إبراز بعض معالم هذه الرواية ، فذلك لأن تلك الإطالة ستغنينا عن الوقوف كثيرا عند بقية روايات هذه المرحلة . باستثناء الثلاثية . ولهذا سنكتفى بتأكيد بعض المعانى الأساسية فحسب . والحقيقة أننا رغم اعترافنا بالإطالة ، فلا تكاد هذه الكلمات على طولها أن تكفى فى رسم صورة الهيكل العام لتلك الرواية . ما أحوج كل رواية بدراسة مستقلة بذاتها . إننى أكتفى هنا بتقديم بعض الخطوط العامة فحسب .

خان الخليلى :

وإذا ما انتقلنا إلى رواية خان الخليلى سنتبين فى بنائها بعض القسمات الأساسية التى ذكرناها عند حديثنا عن الرواية السابقة : والرواية باختصار تصور أسرة من البرجوازية الصغيرة تنتقل من السكاكينى إلى حى الحسين هربا من الغارات . وتتحرك الرواية أساسا حول الأبن الأكبر أحمد عاكف الذى بلغ الأربعين من عمره ولكنه لم يتزوج ، لم تتضح رؤيته الاجتماعية والفكرية ، يعيش فى قوقعة من الخجل والتردد .

ومن خلال النافذة يلتقى بنوال وتأخذ علاقاته بها فى النمو ، وبهذا تتفتح له فى حياته مرحلة جديدة ، لولا أن يقدم أخوه الأصغر الموظف وسرعان ما تنشأ بينه وبين الفتاة علاقة عاطفية تنتهى بالخطبة .

إلا أن الأخ الأصغر يمرض بمرض الصدر نتيجة لانهماكه فى المتع الحسية ، فتنفسخ الخطبة بينه وبين فتاته ثم يموت أخيرا .

ونكاد نستشعر فى النهاية بداية خروج أحمد عاكف من تردده وبداية حنينه إلى تنمية علاقته من جديد مع نوال . ولكن القصة لا تقف عند هذه الحدود الخارجية . إنها تزخر بالتسجيل الدقيق المستأنى لحياة الأسرة المصرية ، تقاليدها وعاداتها فى مختلف المواسم والأعياد والملابسات الاجتماعية المختلفة . وهى تزخر بالمناقشات الفكرية والفلسفية والاجتماعية .

إن أحمد عاكف بطل القصة نمط آخر للامنتمى كذلك ، ولكن على نحو يختلف عن عدم انتماء محجوب ، ذلك لأنه عدم انتماء نابع عن عجز وخجل وتردد .

وفى مقابل أحمد عاكف نجد فى الرواية طرفا لثنائية متمثلا فى أحمد راشد . وهو صورة أخرى من صور على طه من الناحية الفكرية والعلمية والمادية ، وإن اختلف معه شكلا ومزاجا . وأغلب الخلاف بينهما يحتدم عبر الرواية بين القديم والجديد ، بين الصوفية والعلم ، بين السلبية والإيجابية والجمود والتغيير .

وتنتهى الرواية ببداية تغيير يطرأ فى نفسية أحمد عاكف . وأحمد عاكف كما سنرى هو البداية الأولى لبناء شخصية كمال فى الثلاثين . ويتفق بناء هذه الرواية مع الرواية السابقة فى كثير من السمات كما رأينا :

١ ـ الثنائية بين عاكف وراشد ولعل فى التسمية نفسها رمزا لتلك الثنائية .

٢ ـ تتحرك الرواية أساسا حول شخصية عاكف . ولذا تكاد تقتصر على إبراز الملامح الوجدانية الدخلية لهذه الشخصية ، مكتفية فيما يتعلق بالشخصيات الأخرى بالوصف والتحليل الخارجيين . ولهذا يكاد يغلب على الرواية فى حركة بنائها طابع الاتجاه الواحد كذلك .

٣ ـ تتحرك الرواية فى إطار زمنى محدد دقيق لا فى حدود الفصول ، أو الأشهر فحسب بل تتحدد بعض الأحداث باليوم والشهر والعام كذلك . فأحد أيام العيد هو من الأيام الأولى من يناير عام ١٩٤٢ . وشقيق أحمد عاكف تنتهى أجازته المرضية بالدقة فى يوم ٣٠ مايو عام ١٩٤٢ . وعندما نتابع مرضه نتابعه يوما يوما وشهرا شهرا .

٤ ـ تزدحم الرواية بالتحليل والتفصيل الدقيق لكل شيء ، والمتابعة المستأنية لحركة الأحداث والمواقف . صفحات تمتلئ بوصف محطة السكة الحديد وانتظار الشقيق هناك ، وحركة المسافرين . وصفحات كذلك تمتلئ بتفاصيل المرض والمصحة . وهكذا . وإلى جانب هذا الوصف التفصيلى الدقيق لحركة الأشياء ، تمتلئ كذلك بما يشبه التسجيل الدقيق لصور من عاداتنا ومظاهر تقاليدنا الشعبية وأغانى تلك الفترة ، فضلا عن تحليلها وتفسيرها المستأنى لنفسية أحمد عاكف ومتابعة وجدانه وفكره فى أزماتهما ومواقفهما المختلفة .

الرواية مثقلة بالفعل بالاتجاه الطبيعى فى تصوير المواقف والأحداث والأشخاص .

٥ ـ تبرز المصادفة كذلك كتعبير رمزى للانتظام بين الأشياء . فنوال تبتسم لأحمد عاكف أول مرة فى يوم ليلة القدر ، ويتم فصل أخيه رشدى يوم امتحان نوال ، وتنطلق رائحة نتنة لكلب ميت فى الحارة إيذانا بموت رشدى الذى يموت فعلا بعد ذلك بقليل أو أثناء ذلك . وهكذا .

٦ ـ يبرز الشباك كوسيلة للتعرف والحوار والتطلع إلى الآخرين والحب . كما يبرز معه عنصر آخر سيكون له دوره المتنوع فى بقية الروايات كذلك هو السطح . والسطح فى هذه الرواية رؤيا شاملة على الأفق وفرصة للحديث الغرامى الخاطف ، وهو فى الروايات الأخرى مجال لتربية الزهور ، أو لتربية الطيور أو للأحاديث الغرامية ، أو للاغتصاب الجنسى أو للعبور إلى جريمة قتل كما سنرى .

٧ ـ السرد القصصى والحوار مازال يغلب عليه طابع الرصانة العقلية والمنطق المدروس ، ولا يكاد ينبض بحرارة الوجدان الخاص إلا عند بعض الشخصيات الثانوية .

٨ ـ بهذه الرواية تبدأ رحلة نجيب محفوظ إلى منطقة جغرافية واجتماعية ، هى حى سيدنا الحسين والدراسة . وسنقبع بها طويلا خلال أكثر من رواية له . وتشارك الطبيعة الخاصة لهذه المنطقة الجغرافية والاجتماعية ، كما تشارك عزلتها وانقطاعها عن حركة العالم ، فى تغذية المأساة العامة فى تلك الروايات ، وتحديد معالم كثير من أنماطها وشخصياتها وأحداثها كذلك .

زقاق المدق :

ولعل رواية زقاق المدق من أكثر الروايات عمقا فى التعبير عن المأساة النابعة من الطبيعة الجغرافية والاجتماعية لتلك المنطقة كما سنرى . وأعتقد أنه قد آن الأوان أن ننتقل

كذلك إلى هذه الرواية .

وزقاق المدق تعتبر خطوة غاية فى النضج فى بناء روايات نجيب محفوظ . وسنجد فيها بقايا من الروايات السابقة ، ولكننا سنجد فيها كذلك انتصارات معمارية وفكرية جديدة . أما التأثيرات السابقة فنتبينها فى الأمور الآتية :

١ ـ إن حميدة بطلة هذه الرواية هى صورة أخرى فى الحقيقة من محجوب ، يحركها كذلك الطموح والفقر . أراد هو أن يخرج عن إطار حياته الضيقة بأى ثمن ، وأرادت هى كذلك أن تخرج من إطار زقاقها الضيق بأى ثمن ، فأصبح هو قوادا وأصبحت هى عاهرة . ومن شباكها المرتفع تطل على عالم الزقاق فى ضيق واشمئزاز وتتطلع إلى بعيد .

٢ ـ الثنائية تتصل فى هذه الرواية كذلك ، ولكنها أكثر امتزاجا بأحداث الرواية وحركتها الداخلية . وتقوم الثنائية أساسا بين حميدة رمزا للتمرد وعدم الرضى والطموح ، وبين السيد الحسينى رمز الرضى بالقضاء والقدر . ولكل منهما رحلة إلى خارج الزقاق هى إلى حانات الانجليز ، وهو إلى بيت الله فى مكة . وقد تختلف طبيعة الثنائية هنا عن طبيعتها مثلا بين مأمون وعلى طه أو بين على عاكف وعلى راشد ، ولكنها فى الحقيقة ثنائية أساسية من ثنائيات العلاقات البشرية والبناء الفنى فى روايات نجيب محفوظ ، وهى تنوع وتفريع على الموضوع الأصلى كما يقال .

٣ ـ المصادفة ماتزال تلعب دورا كبيرا فى بناء الأحداث وتوجيهها وفلسفتها .

٤ ـ ما يزال التحليل والتفسير النفسى الدقيق المستأنى طابعا غالبا فى بناء أغلب الشخصيات وفى متابعة الأحداث والمواقف ، وينعكس على اللغة ، سواء كانت لغة السرد أم لغة الحوار ، فيطبعها بطابع التحليل والتعقيل .

ولكن إلى جانب هذه القسمات التى تكاد تشترك فيها مع الرواية السابقة فإنها تتميز بمميزات جديدة منها :

١ ـ لا نكاد نحس بالتسلسل التاريخى فى بنائها . بل تتشعب وتتعدد اتجاهات التنمية لأحداثها وشخصياتها المختلفة .

٢ ـ رغم أن الرواية تكاد تتركز على متابعة الوجدان الداخلى لحميدة فى تمردها على الزقاق وتطلعها إلى حياة أرحب وأفسح ، إلا أنها تتعمق كذلك المشاعر الداخلية لكثير من الشخصيات الأخرى بل تنجح فى بناء أكثر من نمط اجتماعى متكامل .

٣ ـ يتخذ بناء الرواية من الناحية الخارجية إطارا مختلفا وجديدا ، وهو إطار خارجى ، ولكنه نابع كذلك من الفلسفة العميقة للرواية . ويقوم هذا الإطار أساسا على التقابل

والصدام بين الزقاق المحدود وبين العالم الكبير غير المحدود . ومن هذا التقابل والصدام تتحرك مأساة الرواية .

فالزقاق رغم ضيقه ، ورغم ما يمتلئ به من فقر وعوز ، إلا أنه هادئ محدود الرذائل . ثم لا يلبث العالم الكبير أن يقبل عليه فى أشكال متنوعة ، مرة عن طريق الأورنس الإنجليزى كقوة جاذبة تغرى بالكسب، ومرة أخرى عن طريق مواكب الانتخابات التى يأتى معها القواد فرج إبراهيم الذى يقود حميدة إلى عالم الدعارة .

والزقاق يخرج إلى العالم الخارجى فى أشكال ثلاثة : إلى الحج وإلى العمل وإلى الدعارة .

والشكل الأول والثانى ليس خروجا عن الزقاق ، وإنما هو توثيق للرابطة بالزقاق ، فالحاج الحسينى يعود من حجه لينشر الرضى والمحبة والاستقرار . وعباس الحلو وحسين اللذان ذهبا للعمل فى أورنس الجيش الانجليزى ، إنما ذهبا بحثا عن مال يوطدان به حياتهما ، وخاصة عباس الحلو الذى عاد من العمل بشبكة ذهبية لحميدة ولكنه وجدها قد خرجت من الزقاق . حميدة هى وحدها التى خرجت على الزقاق . بتمردها عليه وطموحها إلى شىء أكبر منه . حقا قد يشاركها هذا إلى حد كبير حسين كرشه ابن المعلم كرشه صاحب القهوة فى الزقاق ، ولكنه سرعان مايرتبط ارتباطات اجتماعية تفرض عليه العودة إلى الزقاق والاستقرار فيه . هى وحدها التى تمردت وخرجت منه . لم تخرج من مجرد منام إلى يقظة صاخبة ، من زقاق ضيق إلى ميدان فسيح ، وإنما خرجت من زقاق المدق ، لتلتقى مع عالم الحرب العالمية الثانية بكل ما تعنى من قيم ومغامرات .

وعبقرية الرواية تكمن فى هذا الصدام بين زقاق المدق والحرب العالمية الثانية . ومن هذا الصدام يتفجر المعنى اللا أخلاقى للحرب وترف قيم السلام .

إن حميدة تذهب وتواصل حياتها بين الحانات ، ويذهب إليها عباس ليعيدها إلى الزقاق ، ولكنه يصطدم بالحرب العالمية الثانية اصطداما مميتا فى معركة عنيفة مع الجنود الانجليز . ويموت عباس الحلو.. وتواصل حميدة طريقها ، ويواصل الزقاق كذلك حياته ، حياة العمل والأشواق المتجددة ، وتطلع الأجيال الجديدة .

السـراب ...

ومن زقاق المدق ننتقل إلى رواية أخرى هى السراب . وبعض النقاد يخرجها عن التسلسل الطبيعى لتطور الرواية عند نجيب محفوظ ، بل يعتبرها غريبة وشاذة بين إنتاجه

الروائى . ولكن الحقيقة أن السراب تعد استمرارا وامتدادا طبيعيا لكل تلك المرحلة السابقة ، إنها بعد من أبعادها ، سواء فى فكرتها أو بنائها الفنى . بل تكاد هذه الرواية أن تكون وجها آخر لتجربة زقاق المدق .

أنها تقدم نموذجا مناقضا معكوسا لحميدة بطلة الزقاق . فى مقابل طموحها وفقرها وتمردها ، نجد كامل رؤبة لاظ بطل السراب فى تردده وجبنه وخجله وعجزه وتلعثمه وانكماشه .

وإذا كانت رواية زقاق المدق خروجا من الزقاق المحدود إلى العالم الواسع الرهيب بل واصطداما بالحرب العالمية الثانية ، فإن السراب انسحاب من العالم الواسع الرهيب لا إلى شارع أو زقاق وإنما إلى داخل النفس ، إلى باطنها الخبىء الجبان .

والسراب تقدم نموذجا للعجز ، العجز الجنسى ، والعجز عن التكيف الاجتماعى ، والعجز عن المشاركة الإنسانية العامة ، والعجز عن التعلم .

وتنفرد هذه الرواية بنموذج واحد هو كامل رؤبة لاظ معبرة عن وجدانه الباطن وتجربته العاجزة . ولهذا نجد فى بناء الرواية كذلك التسلسل ذا الاتجاه الواحد ، سواء أكان إلى الماضى مع الذكريات أم إلى المستقبل مع حركة الأحداث ونموها فى اتجاه واحد ، هو نمو وجدانه السقيم .

والرواية تكاد تكون وثيقة نفسية حية لتجربة عقدة أوديب . فكامل رؤبة لاظ يعيش مع أمه ولا يكاد يفارق أحضانها أو سريرها أو غرفتها حتى بعد أن بلغ سن الرجال . والعلاقة بينهما تختلط بكثير من الأحاسيس الجنسية . لفترة طويلة من طفولته كانا يستحمان معا ، وكان يأخذ الصابون من جسدها ليضعه فوق جسده ، وكانت تحمله على كتفيها وتدور به فى البيت كله ، وهى تتزين له دائما عند عودته من عمله .. الخ . الخ .. أما أبوه فهو يعيش بعيدا غارقا فى خمره ، معزولا عن العالم أجمع .

وعندما يتزوج كامل رؤبة لاظ يعجز عن المعاشرة الجنسية ، ويعود إلى ما كان قد انقطع عن ممارسته للعادة السرية ، والتطلع إلى الخادمات الدميمات . ويشك فى زوجته ، ويأخذ فى مراقبتها ، وخلال ذلك يبصر فى شرفة من الشرفات بامرأة دميمة الوجه ، لحيمة الجسم ، وتنشأ بينهما علاقة جنسية ناجحة .

ثم يكتشف خيانة زوجته له عندما تموت نتيجة عملية إجهاض . وتتسم الرواية بكثير من السمات العامة التى وجدناها فى الروايات السابقة . إلا أن الطابع النفسى الانعزالى الخالص لطبيعة النمط الرئيسى للرواية يفرض عليها بعض السمات الخاصة . فرغم الحركة

النامية فى اتجاه واحد ، إلا أننا نفتقد تماما الإحساس بالزمن الدقيق ، قد نعرف العام الذى تتحرك فيه الأحداث ، وقد يبرز شهر أكتوبر كشهر عودة المدارس ليبصر كامل رؤية بالفتاة الذى أحبها ، ولكن الزمن مفقود فى الرواية ، اللهم إلا بالإحساس بالماضى كتجربة وجدانية عامة ، ولكن التحديد الزمنى الدقيق الذى نجده فى الروايات الأخرى نفتقده فى هذه الرواية .

وهذا أمر طبيعى نابع من طبيعتها النفسية الاستنباطية . كما نفتقد فى الرواية الإحساس بالإطار الاجتماعى أو السياسى الذى نجده فى كل الروايات الأخرى .

وهذا أمر طبيعى كذلك نابع من الطبيعة المنعزلة للوجدان الأساسى للرواية . إلا أن هذا الطابع النفسى الخاص للرواية أضفى على لغتها إيقاعا شعريا هو بغير شك ثمرة الحديث الذاتى ، والإفضاء الوجدانى .

وفضلا عن هذا فإن وحدة الرواية تكاد تنبع أساسا من الوحدة الرائعة لمنطقها النفسى ، لا من منطق أحداثها ووقائعها .

عن كتاب « تأملات فى عالم نجيب محفوظ »
القاهرة ١٩٧٠

خان الخليلى

سيد قطب

هذه هى القصة الثالثة للمؤلف الشاب ، سبقتها قصة « رادوبيس » وقصة «كفاح طيبة » وكلتاهما قصتان ، معجبتان ، مستلهمتان ، من التاريخ المصرى القديم ...

ولكن هذه القصة الثالثة هى التى تستحق أن تفرد لها صفحة خاصة فى سجل القصة المصرية الحديثة ، فهى منتزعة من صميم البيئة المصرية فى العصر الحاضر ، وهى ترسم فى صدق ودقة ، وفى بساطة وعمق ، صورة حية لفترة من فترات التاريخ المعاصر ، فترة الحرب الأخيرة ، بغاراتها ومخاوفها ، وبأفكارها وملابساتها ، ولا ينقص من دقة هذه الصورة وعمقها أنها جاءت فى القصة إطارا لحوادثها الرئيسية ، وبيئة عاشت القصة فيها .

ولكن هذا كله ليس هو الذى يقتضى الناقد أن يفرد لهذه القصة صفحة متميزة فى فصل القصة المصرية الحديثة ...

إنما تستحق هذه الصفحة ، لأنها تسجل خطوة حاسمة فى طريقنا إلى أدب قومى واضح السمات متميز المعالم ، ذى روح مصرية خالصة من تأثير الشوائب الأجنبية ــ مع انتفاعه بها ــ نستطيع أن نقدمه ــ مع قوميته الخاصة ــ على المائدة العالمية ، فلا يندغم فيها ، ولا يفقد طابعه وعنوانه ، فى الوقت الذى يؤدى رسالته الإنسانية ، ويحمل الطابع الإنسانى العام ، ويساير نظائره فى الآداب الأخرى .

وهذه الظاهرة حديثة العهد فى الأدب المصرى المعاصر ، لم تبرز وتتضح إلا فى أعمال قليلة من بين الكثرة الغالبة لأعمال الأدباء المصريين . وهى فى هذه القصة أشد بروزاً وأكثر وضوحا . فمن واجب النقد إذن أن يسجل هذه الخطوة ويزكيها .

* * *

وبعد ، فلابد أن أضع أمام القارئ ملخصاً للقصة يعينه على تتبع السمات الفنية فيها ، ويشركه معى فى تحليل هذه السمات . ولكن « القصة » بالذات من الأعمال الفنية التى لاسبيل إلى تلخيصها ، وحين تلخص تبدو هيكلا عظمياً خالياً من الملامح والقسمات التى

تحدد الشخصية ، وتبرز مواضع الجمال والقبح فيها .. فلا مفر إذن من الحديث العام عن القصة دون الدخول فى التفصيلات إلا بمقدار .

ليس فى القصة كلها صخب ولا بريق ... إنها خلو من الالتماعات الذهنية والأفكار . ليس فيها « لافتة » واحدة من اللافتات التى تستوقف النظر . ومحيطها ذاته محيط عادى . وأحداثها وحوادثها مما يقع كل يوم فى أوساطنا المصرية العادية . اللهم إلا تلك الغارات الجوية التى روعت بعض المدن فى زمن الحرب . والتى روعت أسرة « أحمد افندى عاكف » فأزعجتها عن حى السكاكينى الذى استوطنته زمناً طويلا ، إلى الحى الحسينى وخان الخليلى ، لتكون فى منجاة من الغارات ، فى حمى ابن بنت رسول الله ! .

ولقد كان « أحمد عاكف » وهو يحمل عبء الأسرة بمرتبه الصغير (إذ هو موظف بالبكالوريا فى قلم المحفوظات بوزارة الأشغال) كان قد أغلق قلبه وطوى أحلامه .. لم يفكر فى الزواج ، ولم يعد يطمح إلى الحب ، أو إلى الشهادة العالية . لقد وقفت أمامه العراقيل العائلية والمادية والعلمية ، كما وقفت دونها مواهبه الطبيعية ، فانطوى على نفسه واستراح إلى اليأس بعد الفشل المكرور ، وقد ترك هذا الفشل فى نفسه مرارة لاتمحى ، ولون شخصيته تلويناً معيناً ، ودس فيها عيوباً شتى . ولكنه وقد عجز عن الطموح جعل العزوف عن المطامح سلوته ، والترفع عن الوسط طابعه ، وآوى إلى مكتبته وكتبه ، وهى مثله تمثل جيلا مضى وتعرض مباحث قديمة لاصلة لها بالحاضر وما فيه ، فزاده هذا بعداً عن الجيل ، وإيغالا فى التاريخ ! .

وحينما انتهى من تعليم أخيه الصغير تعليما عالياً كان قد ناهز الأربعين . كان قد شاخ ، فأحس أن الأوان قد فات ، وسار فى طريقه يقطع الحياة كالأجير المسخر ، منطوياً على نفسه ، وقد أورثه الفشل والعزلة طابع التردد والتخوف والحذر من كل خطوة إيجابية ، فهو يعيش فى داخل نفسه عاجزاً عن تحقيق تصوراته وتجسيم خيالاته .

ولكن القدر الساخر لايدع الناس يستريحون ــ ولو راحة اليأس المريرة ــ إنه يطلع على هذا الكهل ــ كما يسميه المؤلف ــ بوجه جميل يلوح له فى النافذة المقابلة . إنه وجه فتاة صغيرة لاتزال طالبة بالمدرسة . إنها تصلح أن تكون ابنته ولكن هذا الوجه يبسم له فيثير فى نفسه كوامن المشاعر النائمة ، على حين يدركه حذره وتردده ، وخجله من فارق السن السحيق .

وتمضى الأيام وهو فى شغل مقعد مقيم بهذا الحادث الجديد الذى يهز كيانه الضعيف هزاً عنيفاً متواصلا بين الإقدام والإحجام . ويبدع المؤلف فى تصوير شتى النوازع

والاتجاهات فى هذه النفس المعقدة ، وفى نفس الفتاة الصغيرة ، تلك الأنثى المهيأة لحياة البيت والزواج .

وفى اللحظة التى يكاد يقدم فيها على الخطوة الحاسمة فى حياته ، وقد تندى قلبه الجاف ، وترعرعت البذور المطمورة فى أعماقه تحت أكداس اليأس والفشل والتردد ... فى هذه اللحظة الحاسمة يسخر القدر سخريته العابثة ، فيُطلع له فى الميدان منافسا قويا لايملك منافسته ، بل لا يملك حتى أن يشفى نفسه منه بالحقد عليه ! إنه أخوه وربيبه « رشدى عاكف » لقد نقل فى هذا الوقت من فرع بنك مصر فى أسيوط إلى المركز الرئيسى بالقاهرة . وإنه لايعلم من أمر أخيه الكبير شيئا . إنه شاب جسور مغامر بل مستهتر ، حاد العاطفة لا يعرف التردد ولا الحذر إنه الوجه المقابل لصورة أخيه .

وفى اليوم الأول يلمح الوجه الجميل فيستهويه . عندئذ يسلك إلى قلب الفتاة طريقه المباشر فى غير ما حذر ولا تردد ، ويقطع الطريق الطويل الذى أنفق أخوه فى قطعه أشهراً ... فى يوم أو يومين . فيتصل ويصبح حبيباً ومحبوباً ، وفرداً من أسرة الفتاة ...! وأخوه يتطلع إلى هذا الانقلاب فى دهشة بالغة ، وفى ألم كسير وفى يأس مرير ، وفى إعجاب كذلك بأخيه الجسور !!.

ويقضى الشاب مع فتاته أويقات حلوة ، يسكران فيها بكأس الحب الروية ، ويقطفان معا أجمل زهرات الحب الجميلة ... وذلك ريثما يضرب القدر ضربته الأخيرة ، فيمرض الشاب المغامر بالسل نتيجة لإفراطه فى الشراب والسهر والمقامرة مع رفاق حى السكاكينى . ولكنه يمضى فى استهتاره ثقة بشبابه وخشية أن يعلم الناس بمرضه ، وأن تعلم من الناس خاصة ... هذه الفتاة !.

وفى اللحظة التى يلمس الحب الحقيق قلبه العابث ، فيملؤه جدا ، ويتوجه إلى اتخاذ خطوة عملية حاسمة ، تكون الأقدار قد ضربت ضربتها الأخيرة فيستشرى الداء فى الصدر المسلول ، ويذهب الشاب بعد ليلات مريرة من الضنى والعذاب ، وبعد أن تبين أن فتاته الحبيبة تخشى منه العدوى ، فلا تراه !.

ثم تغادر الأسرة الحى فى النهاية ... تغادره وقد فقدت الشاب الصبوح الفتى الجرىء . وقد انطوى قلب عاكف على جرح جديد، بل على جرحين فى جرح. والأقدار تسخر سخريتها الدائبة ، ودورة الفلك تمضى إلى مداها .كأن لم يكن قط جرح ولا جريح !!!.

* * *

حياة هذه الأسرة وجروحها وأحداثها وأحاديثها هى محور القصة ، وقد أدار المؤلف حول هذا المحور حياة أهل القاهرة فى هذه الفترة من فترات الهول أيام الغارات ، فعرض منها لوحات بسيطة صادقة تشبه فى بساطتها وصدقها فطرة هذا الشعب الطيب الفكة المؤمن المستسلم للقدر ، المتأثر بشتى الخرافات والدعايات ، ومن بين الصور التى عرضها صورة مقاهى خان الخليلى و « غرزه » أيضاً . وقد حوت أشكالا وشخصيات لم تكن لتجتمع إلا فى مثل هذا الحى الغريب حقاً ، كما رسم صورة مقاهى حى السكاكينى و « شلل » الشبان فيه ! وسجل أطوار المقامرين ومجالسهم رسماً قوياً فى جو مزيج من الجد والدعابة !.

ولقد كان هذا الإطار من مكملات الصورة الأصيلة ، كما كانت الريشة فى يد المؤلف هادئة وئيدة ، فوفق فى إبراز الملامح والقسمات الجزئية ، وساير الحياة مسايرة طبيعية بسيطة عميقة ، منتفعاً إلى جانب مهارته الفنية بمباحث التحليل النفسى دون أن يطغى تأثره بها على حاسته الفنية الأصيلة ، وعاشت فى القصة عدة شخصيات ، من خلق المؤلف لا تقل أصالة عن نظائرها فى الحياة ! .

ولكن ليست المهارة الفنية فى التسلسل القصصى ، والبراعة الصادقة فى رسم الشخصيات ، والدقة التامة فى تتبع الانفعالات ... ليست هذه السمات وحدها هى التى تعطى القصة كل قيمتها ... إن هناك عنصراً آخر هو الذى يخرج بالقصة من محيطها الضيق ، محيط شخصياتها المعدودة ، وحوادثها المحدودة فى فترة من فترات الزمان ، إلى محيط الإنسانية الواسع ، ليصلها هناك بدورة الفلك ، وحلبة الأبد ...

إنك لتقرأ القصة ثم تطويها ، لتفتح قصة الإنسانية الكبرى .. قصة الإنسانية الضعيفة فى قبضة القدر الجبار . قصة السخرية الدائبة التى تتناول بها الأقدار تلك الإنسانية المسكينة .

هذه أسرة تفر من هول الغارات وخطر الموت من حى إلى حى . فما تغادر هذا الحى « الآمن !» إلا وقد أصابها الموت فى أنضر زهرة وأقوم عود !.

وهذا رجل شاخ قلبه ، وانطوى على نفسه ، وآوى إلى يأس مرير ولكنه هادئ ساكن ، فما يلبث القدر أن يثير فى قلبه إعصاراً على غير أوان ، ويزيح الركام عن البذور المطمورة فى قلبه الهرم ، ليعود فجأة فيقصف الأعواد التى تنبت فى بطء وحذر ، يقصفها فى قسوة عابثة ، وبيد من ؟ بيد أحب الناس إليه : شقيقه وربيبه ! ولو قد أمهله بضعة أيام لانتهى إلى الواحة الممرعة بعد طول الجدب فى الصحراء . ولو قد تقدم به أياما لأعفاه من إضافة تجربة فاشلة إلى تجاربه المريرة ؟.

وهذا شاب مستهتر عابث ، مايكاد الحب يقوّمه ويبعث فيه الجد والمبالاة حتى يخطفه الموت الذى لم يخطفه أيام العبث والاستهتار .

والأرض تدور ، والزمن يمضى ، والناس يقطعون الطريق المجهول كأن لم يكن شىء مما كان : رفاق الشاب فى قهوتهم يقامرون ويعربدون ، وأصحاب الرجل فى « غرزتهم » يدخنون أو فى قهوتهم يتندرون . والقدر الساخر من وراء الجميع لايبدو عليه حتى مظهر الجد فى سخريته المريرة . والمؤلف نفسه لا يكاد يلتفت إلى الدائرة الوسيعة التى تنتهى إليها قصته ، لأنه يلقى انتباهه كله إلى إدارة الحوادث ورسم الشخصيات ! ! .

* * *

ولعل من الحق حين أتحدث عن قصة « خان الخليلى » أن أقول : إنها لم تنبت فجأة ، فقد سبقتها قصة مماثلة ، تصور حياة أسرة ، وتجعل حياة المجتمع فى فترة تقرب إطاراً للصورة ... تلك هى قصة « عودة الروح » لتوفيق الحكيم .

ولكن من الحق أيضاً أن أقرر أن الملامح المصرية الخالصة فى « خان الخليلى » أوضح وأقوى ، ففى « عودة الروح » ظلال فرنسية شتى . وألمع مافى عودة الروح هو الالتماعات الذهنية ، والقضايا الفكرية بجانب استعراضاتها الواقعية ، أما « خان الخليلى » ، فأفضل مافيها هو بساطة الحياة ، وواقعية العرض ، ودقة التحليل .

وقد نجت « خان الخليلى » من الاستطرادات الطويلة فى « عودة الروح » فكل نقط الدائرة فيها مشدودة برباط وثيق إلى محورها الأصيل .

وكل رجائى ألا تكون هذه الكلمات مثيرة لغرور المؤلف الشاب المرجو ــ فى اعتقادى ــ لأن يكون قصاص مصر فى القصة الطويلة . فما يزال أمامه الكثير لتركيز شخصيته والاهتداء إلى خصائصه ، واتخاذ أسلوب فنى معين توسم به أعماله وطابع ذاتى خاص تعرف به طريقته .

وبعض هذه الخصائص قد أخذ فى البروز والوضوح فى قصصه السابقة وفى هذه القصة ، وهى الدقة والصبر فى رسم الخوالج والمشاعر وتسجيل الانفعالات المتوالية ، والبساطة والوضوح فى رسم صورة لحياة أبطاله .

والبقية تأتى إن شاء الله ! .



البرجوازى الصغير

د . محمد مندور

البرجوازى الصغير هو أحمد أفندى عاكف ، الذى لقيه الأستاذ نجيب محفوظ فى « خان الخليلى » ، فالتقط لنا صورته الجسمية والنفسية بل والاجتماعية أيضاً ، وذلك لا لأنه بطل من أبطال الإنسانية ، ولا علم من أعلام الحياة العامة ، ولكن لأنه مثلى ومثلك ، من آلاف الناس الذين يكونون تلك الطبقة الوسطى ، التى يسمونها فى أوربا بالبرجوازية الصغيرة ، بعد أن حلت البرجوازية الكبيرة ذات الثراء الواسع ، الذى تدره الصناعة والتجارة ، محل الارستقراطية القديمة التى كانت تقوم على الدم الأزرق أو إقطاع الأرض .

أحمد أفندى عاكف نموذج بشرى لتلك الطبقة الوسطى ، التى تكون العمود الفقرى فى المجتمع المصرى ، وتكون همزة الوصل بين طبقة العمال الكادحين والسادة المترفين ، بل لعلها الطبقة القلقة المعذبة ، التى لا تريد أن تطمئن إلى الحياة كما تطمئن الطبقة الدنيا ، لتأخذ منها ما تستطيع منحه من ملذات ومباهج فى غير تذمر ولا سخط ، كما لا تستطيع فى سهولة أن تشبع طموحها ، فترتفع إلى مستوى الطبقة العليا ، أى البرجوازية الكبيرة ، وتدخل بين صفوفها لتتمتع بما تنعم به تلك الطبقة من مال وجاه وسلطان . وبالرغم من هذا القلق والعذاب المقيم ، فإن تلك الطبقة لا تخلو من فضائل رائعة ، بل لعلها تنفرد دون غيرها بطائفة من الفضائل التى ترفع من قيمة الإنسانية . وفى رأس تلك الفضائل يأتى الإحساس الصارم بالمسئولية العائلية ، والتضحية فى سبيل الأسرة ، والتفانى فى سبيل الأهل والأخوة . وهذه الفضائل هى التى قربت أحمد أفندى عاكف من نفس نجيب محفوظ ، بل ومن نفوسنا جميعاً ، لما فيها من إنسانية وخلق كريم ، يرتفع ميزانها عندنا نحن الشرقيين ، الذين تعمر قلوبنا بروحية الأديان والمثل العليا .

ولقد حرص نجيب محفوظ على أن يصور فى دقة أحمد أفندى عاكف لكى نستطيع أن نتعرف إليه إذا لقيناه ، ولا أظننا إلا ملاقيه فى كل يوم فى خان الخليلى وغيره من

أحياء القاهرة ، التى تقطنها البرجوازية الصغيرة . ومن المؤكد أن نلقاه أيضاً فى دواوين الحكومة التى يعمل فيها هو وأمثاله ، فى حياة راتبة كئيبة ، تتلاحق السنون دون أن تحرك شيئاً من مائها الآسن . وإليك هذه الصورة : « أحمد أفندى عاكف كهل يدنو من ختام الأربعين ، عسى أن يسترعى الانتباه بنحافة قامته وطولها واضطراب ملابسه اضطراباً يستدر الرثاء ، والواقع أن تكسر بنطلونه ، وانحسار ذراعى الجاكتة عن رسغيه ، وتلبد العرق والغبار على حرف طربوشه ، وتقبض القميص ورثاثة رباط الرقبة ، وصلعته البيضاوية ، وسعى المشيب إلى قذاله وفوديه ، كل أولئك أوهم بتكبير سنه ، وفيما عدا ذلك فوجهه نحيل مستطيل شاحب اللون ذو رأس صغير مستطيل ، ينحدر انحداراً خفيفاً إلى جبهة تميل إلى الضيق ، يحدها حاجبان مستقيمان خفيفان متباعدان ، يظلان عينين بالغتين فى امتدادهما وضيقهما ، فهما يكادان أن يملآ صفحة الوجه الضيقة ، فإذا ضيقها ليحد بصره ، أو ليتقى شعاع الشمس ، بدتا مغمضتين ، واختفى لونهما العسلى العميق ، وقد تساقطت أهدابهما واحمرت إحمراراً خفيفاً ، يتوسطهما أنف دقيق ، وفم رقيق الشفتين ، وذقن صغير مدبب » .

ولقد يدفعنا حب الاستطلاع إلى أن نتساءل عن سر إهمال أحمد أفندى لنفسه وعدم عنايته بملابسه ، فنجد أن نجيب محفوظ قد ساوره نفس التساؤل فأجهد نفسه فى تحرى الأمر ، وإذا به يعلم أن أحمد أفندى الذى ينحسر ذراعا الجاكتة عن رسغيه الآن .. الخ .. قد كان يوماً ممن يعنون بحسن هندامهم وأناقتهم ، وكان يبدو إذ ذاك فى صورة مقبولة ، ولكن اليأس والحرص ، وما اعتراه بعد ذلك من داء التشبه بالمفكرين ، نزع به عن أية عناية بنفسه أو بلباسه . وما أن اكتشف نجيب محفوظ هذا التطور فى صورة أحمد عاكف الخارجية ، حتى أخذ ينقب عن أسبابها الداخلية ، التى ترجع فى معظمها إلى ظروف الحياة وقسوة المجتمع ، فعلم أن أحمد أفندى «كان قارئاً نهما لا تروى له غلة ، وقد أدمن على القراءة إدماناً قاتلاً ، وأكب عليها عشرين عاماً كاملاً من عام ١٩٢١ ـ تاريخ حصوله على البكالوريا ـ إلى عام ١٩٤١ . بيد أنها امتازت منذ البدء بخصائص لم تفارقها مدى العشرين عاماً ، وهى أنها قراءة عامة لاتعرف التخصص ولا العمق نزاعة إلى المعارف القديمة سريعة مضطربة ، لعل السبب فى عدم تركيزها ، ما كان من اضطراره إلى الانقطاع عن الدراسة بعد البكالوريا ، مما لم يهيئ له فرصة منتظمة للتخصص . وكان لذلك الانقطاع آثار بالغة فى حياته الاجتماعية والنفسية ، لم ينج من شرها مدى الحياة ، أما سببه فهو أن أباه أحيل على المعاش فى ذاك الوقت ،

وكان يشارف الأربعين ـ لإضاعته عهدة مصلحية بإهماله ، وتطاوله على المحققين الإداريين ، فأجبر أحمد عاكف على قطع حياته الدراسية والالتحاق بوظيفة صغيرة ، لينفق على أسرته المحطمة ، ويربى أخويه الصغيرين اللذين مات أحدهما ، وصار الثانى موظفاً ببنك مصر . ولقد كان نجيب محفوظ يستطيع أن يجد فى أحمد أفندى عاكف غنيمة باردة يطبق عليها نظريات فرويد وغيره من علماء التحليل النفسى ، الذى لابد أن الأستاذ محفوظ قد درسه ، أو درس طرفاً منه ، أثناء إعداده لليسانس الفلسفة بجامعة القاهرة . ولكن الظاهر أن نجيب محفوظ يدرك أن الثقافة الحقة هى أن ننسى ما حصلناه ، بعد أن يكون قد أدى وظيفته فى صقل النفس وشحذ القدرة على الملاحظة والمشاركة الوجدانية ، كما أنه لابد مقدر أن مهمته كقصاص ، أسمى من مهمة علماء النفس وأعلى درجة فى سلم الإنسانية ، ولذلك لا نراه يتهم أحمد أفندى عاكف بما كان يستطيع تلاميذ فرويد وحواريوه أن يتهموه به ، لو أنهم لا قوه فى فجاج الحياة . فنجيب محفوظ لا يراه مريضاً « بمركب نقص » ولا بغيره من « العقد النفسية » ، التى يرى فرويد وحواريوه فى ظروف أحمد عاكف ما يمكن أن يولدها . وإنما يكتفى بأن يقص علينا طرفاً من تصرفات أحمد أفندى فى الحياة ، وأن يصور جانباً من مشاعره ، دون أن يترك فكرة علمية تسيطر على عقله وخياله وقوة ملاحظته ، فتتلف حكمه على الرجل . ولذلك لم تخرج الصورة النهائية لأحمد أفندى عاكف من يدى نجيب محفوظ ، صورة رجل مريض ملطخة بلون واحد هو السواد ، بل على العكس من ذلك لم يضن نجيب محفوظ على الرجل بشىء من عطفه . ولا غرابة فى ذلك ، فنجيب محفوظ لم يلاحظ الرجل من نافذة برج عاجى بل نزل إلى الشارع ، إن لم يكن إلى الزقاق ، الذى يقيم فيه أحمد عاكف بحى خان الخليلى ، الذى انتقل إليه هو وأسرته بسبب الغارات الجوية ، التى اضطرتهم إلى الانتقال من منزلهم القديم بحى السكاكينى القريب من العباسية ، هدف الهجوم عندئذ . ولعل نجيب محفوظ من أولئك الإنسانيين الذين يحبون الضعفاء ويعطفون عليهم ، ولا ينكرون طموحهم المشروع فى عرف الحياة ، وينادون مع الفريد دى فينى قائلين : « إننى بقدر ما أحب الأقوياء أحب الضعفاء ، الذين يلقون وسط الأمواج الصاخبة ، بأذرعهم الهزيلة » . وتلك نظرة إنسانية لم تنم عن عطف على الحياة فحسب ، بل واحترام لها . وإلا فمن الذى يستطيع أن ينكر على أحمد أفندى عاكف حقه المشروع ـ بحكم الحياة ذاتها ـ فى أن يتطلع إلى رفع مستواه ، وتحقيق طموحه المشروع ؟ ومن ذا الذى يضن عليه بالعطف ، عندما يحس ماوقر فى أعماقه من إنه شهيد

مضطهد وعبقرية مقبورة وضحية مظلومة للحظ العاثر ، وبخاصة إذا ذكرنا أن نجيب محفوظ رغم دقة ملاحظته ومهارة تجرباته ـ لم يعلم أن هذا الاعتقاد قد دفع أحمد أفندى عاكف إلى الإساءة إلى غيره من البشر ، أو أحاله إلى مجرم ساخط على الإنسانية ، دائب على تحطيمها ، وإهدار كل القيم الإنسانية . وكل ما لاحظه نجيب محفوظ بحق هو أن أحمد أفندى عاكف كان يطمئن إلى « المعلم نونو » الخطاط ، أكثر من اطمئنانه إلى أحمد أفندى راشد المحامى ، وذلك لأن عاكف أفندى كان يحس كموظف بتفوقه الاجتماعى والثقافى على المعلم نونو ، بينما كان يشعر بشىء من التمرد والحنق إزاء الأستاذ راشد ، الذى أتم دراسة القانون وأصبح محامياً ، بينما لم يستطع عاكف أفندى أن يحقق هذا الحلم ، ونفض يده من الدراسة الليلية بعد أن رسب فى امتحان السنة الأولى بالحقوق ، بسبب اضطراره إلى أن يكتفى بالانتساب من الخارج ، حيث كان يعمل فى الصباح بوزارة الأشغال ، ليقوت نفسه ويقوت أسرته . وما نظن أن هذا التصرف يرجع إلى مرض نفسى . فعاكف أفندى رغم اطمئنانه للمعلم نونو ، فإنه كان يغبطه بل ويحسده أحياناً ، لما لاحظه فيه من رضى بالحياة ، وقدرة على خوض غمارها واستهانة بآلامها وأعبائها . وقد تركزت فلسفته فى الحياة فى جملة واحدة كانت تصعد من الزقاق إلى نافذة عاكف أفندى وهى « ملعون أبو الدنيا » ! ! .

وإذا كان هناك أى شك فى أن أحمد أفندى عاكف لم يصب بعقدة نقص أو غيرها من الأمراض النفسية التى يدعى الفرويديون أنها تتلف حياة البشر ، وتنزل بهم إلى منزلة حيوانية شريرة ، فإن هذا الشك يتبدد ، عندما نطالع ما حدثنا به نجيب محفوظ من فضائل أحمد عاكف وقدرته على التضحية بنفسه وماله وسعادته فى سبيل أسرته ، وبخاصة أخيه الصغير رشدى عاكف ، الذى تكفل بتربيته وتعليمه حتى حصل على بكالوريوس التجارة ، وتوظف ببنك مصر فى فرع أسيوط أولا ، ثم نقل إلى القاهرة ، حيث حطم أحلام أخيه الأكبر ، وبدد سعادته المرتقبة بعد طول الزمن ، إذ استطاع بفضل نضرة شبابه وفيض حيويته وجسارته ، أن ينتزع حب نوال بنت الجيران من أخيه الكهل المفرط الحياء . ولقد كان أحمد أفندى عاكف يستطيع أن يخبر أخاه الصغير الذى ينزله منزلة الأب بتعلقه بنوال ، ويطلب إليه الانصراف عنها لتخلص له فيتزوج منها ، ولكنه على العكس من ذلك آثر أن يكتم شعوره نحو هذه الفتاة ، وأن يخلى السبيل لأخيه الصغير بالرغم من قسوة ما تحمل فى سبيل ذلك من آلام . بل لقد أصيب أخوه رشدى بعد ذلك بمرض السل ، فحنا عليه أحمد حنواً رائعاً ، ووالاه بعطفه ومواساته على أنبل

نحو وأرقاه فى سلم الإنسانية . ثم حم القضاء فمات رشدى وأصبح أحمد أفندى ــ بعد أن انقضت غمرة الحزن ــ فى حل من أن يعود إلى الفتاة . ولكن وفاءه لذكرى أخيه الحبيبة إلى نفسه ، زادته صلابة فى تضحية سعادته ، ومحاربة كل خاطر يعاوده عن تلك الفتاة ، وهكذا أيد أحمد أفندى ما قلناه من أنه أنموذج لتلك الطبقة الوسطى التى تتمثل فيها خير فضائل المجتمع ، رغم ما تعانيه من محن وآلام .

نعم إن قسوة الظروف لم تجعل من أحمد أفندى عاكف رجلا مريضاً أو شريراً ، بل ظل مثلى ومثلك ومثل نجيب محفوظ ، رجلا عادياً كغيره من آلاف الرجال الذين تقسو عليهم أحياناً الحياة ، وتقصر ملكاتهم عن تحقيق طموحهم ، فيشقون ويتمردون ، بل ويتمنون فى لحظات خاطفة أن لو دمر العالم مع نجاتهم هم ومن يعلقون بهم سعادتهم ، كما تمنى أحمد أفندى عاكف فى إحدى لحظات يأسه وشعوره بالضعف ، أن لو بادت القاهرة بمن فيها ولم يبق إلا هو ونوال فيفوز بها دون غريم أو منافس ، ولكن مثل هذه اللحظات التى يسيطر فيها ضعفنا البشرى على عقولنا وحسنا الخلق ، لا تلبث أن تتبدد ، وأن نستعيذ منها بنزعة الخير الأصيلة فى نفوس أحمد أفندى وطبقته الاجتماعية . ولا أدل على ذلك من أن نجيب محفوظ لم يلحظ عليه أية خاطرة ولو عابرة ، من غبطة ظاهرة أو خفية ، بل ولا من انفراج كرب ، لوفاة أخيه رشدى وإمكان انفراده بنوال . وعلى العكس من ذلك حزن أحمد أفندى لوفاة أخيه حزناً عميقاً ، وظل وفياً لذكراه قاسياً على نفسه ، متحملا جميع أرزاء الحياة فى شجاعة وصبر كريم .

هذا هو البرجوازى الصغير أحمد أفندى عاكف كما صوره نجيب محفوظ وأحسن التصوير . ولقد يستطيع الفرويديون أن يقتنصوه ليشرحوه فى معاملهم ، ولكن نجيب محفوظ لن يكون مسئولا عن هذا الشطط ، بعد أن صور فأحسن التصوير فى دقة وأمانة ، ولاحظ أنه إذا كانت هذه الطبقة الوسطى تضطرب حياتها بالألم والسخط والتمرد ، كما تضطرب بعض علاقاتها الاجتماعية ، بسبب طموحها الفاشل ، وتخبطها فى الجهاد للارتفاع عن مستوى طبقتها الاجتماعى ، والثورة على أوضاع الحياة ، وكثرة السخط ، نتيجة لإيمانها المسرف بحقها المضطهد ، وعبقريتها الشهيدة ــ فإنها مع ذلك تحتفظ بالكثير من أسمى الفضائل الإنسانية ، التى يأتى فى قمتها تقديس الأسرة والتضحية فى سبيلها ، وهذه الفضائل هى التى حملت نجيب محفوظ كما حملتنا على العطف على أحمد أفندى عاكف البرجوازى الصغير ، أنموذج الطبقة الوسطى المصرية ، بما فيها من هنات وفضائل ، قد تتفاوت نسبها ، ولكنها فى جملتها حقائق ، يستطيع أن يتثبت منها

كل مصرى إذا أمعن النظر فى سكان خان الخليلى ، وغيره من أحياء القاهرة ، وذلك بشرط أن يحسن الملاحظة ، لأن ملاحظة مانراه كل يوم أمر شاق ، يحتاج ـ كما قال روسو ـ إلى كثير من الفلسفة ، التى وهبها الله لنجيب محفوظ .

عن كتاب « قضايا جديدة
فى أدبنا الحديث » ـ بيروت ١٩٥٨

بدايــة ونهــاية

أنور المعداوى

« بداية ونهاية » دليل مادى لا ينكر ، على أن الجهد والمثابرة جديران بخلق عمل فنى كامل ... لقد أتى على وقت ظننت فيه أن نجيب محفوظ قد بلغ غايته فى « زقاق المدق » ، وأنه لن يخطو بعد ذلك خطوة أخرى إلى الأمام . أقول غايته هو لا غاية الفن ، لأن « زقاق المدق » كانت تمثل فى رأى الظنون أقصى الخطوات الفنية بالنسبة إلى « إمكانياته » القصصية . ولهذا ، خيل إلىّ أن مواهب نجيب قد « تبلورت » هنا وأخذت طابعها النهائى وتوقفت عند شوطها الأخير ... ومما أيد هذا الظن أن المستوى الفنى فى « السراب » وقد جاءت بعد « زقاق المدق » ، كان خطوة « واقفة » فى حدود مجاله المألوف ولم تكن الخطوة الزاحفة إلى الأمام ! .

كان ذلك بالأمس .. أما اليوم ، فلا أجد بدا من القول بأن « بداية ونهاية » قد غيرت رأيى فى « إمكانيات » نجيب ، وجعلتنى أعتقد أنه قد بلغ الغاية التى كنت أرجوها له ، غايته هو وغاية الفن حين كانت الغايتان مطلبا عسير المنال ! .

إننى أصف هذا الأثر القصصى الجديد لهذا القصاص الشاب ، بأنه عمل فنى كامل . هذا الوصف ، أو هذا الحكم ، مرده إلى أن أعماله الفنية السابقة كانت تفتقر إلى أشياء ، تفتقر إليها على الرغم من المزايا المختلفة التى تحتشد بين يدى صاحبها وتحدد مكانه فى الطليعة من كتاب الرواية ! .

ماذا كان ينقص نجيب قبل « بداية ونهاية » ؟ ماذا كان ينقصه فى « خان الخليلى » و « القاهرة الجديدة » و « زقاق المدق » و « السراب » ؟ لقد كان نجيب فى هذه الروايات الأربع ، يملك من الخطوط الفنية ما يتيح له أن يخرج « التصميم العام » للقصة وهو سليم فى جملته .. ومع ذلك فقد كان ينقصه عنصر الالتزام الدقيق لحدود « الواقعية الأولى » فى عرض حوادث القصة وتوجيه حركات الشخوص . وأقول « الواقعية الأولى » لأن « الواقعية الثانية » كانت هى الساحة الكبرى التى دأب نجيب على أن يعرض فيها أكثر نماذجه البشرية ! .

إن الفرق بين هذين اللونين من الواقعية هو أن اللون الأول نقل « مباشر » لصور الحياة وطبائع الأحياء ، كما هى فى الواقع المحس الذى تلمسه العين وتألفه النفس . أعنى أن تكون الحادثة القصصية والنموذج البشرى مما يقع كل يوم فى محيط اللقطة البصرية والنفسية ، أعنى مرة أخرى أن يكون تمثلنا للحوادث والشخصيات تمثلا شعورياً لا ذهنياً عندما نقارن بين حقيقتها على الورق وبين حقيقتها فى الحياة . هذا هو اللون الأول وهذه هى مظاهره ، أما اللون الثانى من الواقعية وهو ما نعبر عنه بـ « الواقعية الثانية » ، فهو التصوير « التقليدى » لا « الطبيعى » للحوادث اليومية والسمات الإنسانية . أو هو تلك النسخة من الحياة التى يمكن أن نقول عنها إنها « قريبة » من الأصل ولا يمكننا القول بأنها « طبق » الأصل ، ونسخة كهذه مهما اقتربت من الواقع فهى نسخة « مقلدة » على كل حال .. وقد يكون الفن فى جوهره تقليدا للحياة ، **ولكن رسالة الفنان هى أن يشعرنا بأن المشهد الذى يصوره أصيل لا أثر فيه للمحاكاة ، وألا يترك لنا فرصة للشك فى أن هناك اختلافا بين الصورة** الحقيقية والصورة المنقولة ، أو أن هناك حلقة اتصال مفقودة بين الواقع والمثال ! .

نجيب محفوظ فى أعماله الفنية السابقة هو ذلك القصاص الذى يمثل « الواقعية الثانية » فى الكثير الغالب من الأحيان ، ولست أنكر أن للواقعية الأولى مجالا فى فنه ، ولكنه المجال « المحدود » تبعا لطريقته الفنية التى يسير عليها فى كتابة القصة . هذه الطريقة الفنية أساسها أن نجيب مولع بأن يضع كثيرا من نماذجه البشرية تحت مجهر التحليل النفسى ، ليتخذ من سلوكها الإنسانى مادته الرئيسية فى تحليل ما يقع تحت المجهر من « حالات مَرَضيّة » ! قل إذا شئت إنه يطبق بعض الأصول من « علم النفس المرضى » على كثير من أبطال قصصه « المنحرفين » ، وأنه تبعا لهذا التطبيق يفرض على فنه أن يسير فى خط اتجاه نفسى محدد تدور فيه الشخصية « المريضة » من البداية إلى النهاية ، تدور فيه بقوة الدفع « المرضية » التى تبرر سلوكها فى محيط « الواقعية الثانية » .. من هنا يخرج نجيب على منطق « الواقعية الأولى » لأنه يجبر حوادث القصة وحركات الشخوص على أن تسير نحو غاية معينة ، تحقيقا لمنهجه الفنى الذى يلتمس عند النتائج المادية تفسيرا للظاهرة النفسية أو تشخيصاً للحالة المرضية . وتشعر أن التشخيص النفسى لهؤلاء « المرضى » غير سليم فى بعض الأحيان ، ومرجع هذا الشعور إلى أن سلوكهم مفروض عليهم فرضا ولا يملكون فيه حرية الاختيار ! .

هنا مفرق الطريق بين واقعيتين : « الواقعية الأولى » و « الواقعية الثانية » . هذه

نسخة من الحياة « قريبة » من الأصل كما قلت وتلك نسخة « طبق » الأصل . وموقف الفن بينهما واضح عندما نضع أنفسنا أمام هذه الحقيقة ، وهى أن النموذج البشرى فى حدود الواقعية الأولى موجود فى الحياة « بالفعل » ، وأنه فى حدود الواقعية الثانية موجود فى الحياة « بالإمكان » .. أى أننا إذا رجعنا إلى بعض الشخصيات التى رسمها الأستاذ محفوظ فى أعماله الفنية السابقة ، وسألنا أنفسنا هل هى موجودة بيننا حقا تروح وتجىء ، وتقع عليها العين وتدركها الحواس ، ونشعر نحوها بشىء من الألفة التى تخلق بيننا وبينها نوعا من المشاركة الوجدانية ؟ إذا سألنا أنفسنا هذا السؤال فإننا تنتهى إلى هذا الجواب : وهو أنها غير موجودة « فعلا » ولكنها « ممكنة » الوجود ، أى أن وجودها غير متعذر لأن منطق الحياة يهضمه إذا « وجد » وكذلك طبيعة الأحياء . من هنا تلمس الفارق الدقيق بين كلمتين : « موجود » .. و « ممكن أن يوجد » ، وبالطبع لا يضيق الفن بالكلمة الأخيرة وإن كان يفضل الكلمة الأولى بلا مراء ! ! .

هذا عنصر من العناصر الفنية كان ينقص نجيب محفوظ ، وثمة عنصر آخر كان ينقصه ، وأعنى به « التذوق الشعورى » الكامل للحياة .. هناك قصاص فهم الحياة حق الفهم وخبرها كل الخبرة ، ومع ذلك فهو يتذوقها بقدر معلوم لا يتناسب مع خبرته العميقة وفهمه الأصيل ، فما هو الفارق بين طبيعة « الفهم » وطبيعة « التذوق » فى حياة الفنانين ؟ لتوضيح هذا الفارق الفنى بين الطبيعتين نقول : إنك تفهم الشىء بعقلك وتتذوقه بشعورك ، أعنى أن الفهم أداته الذهن الفاحص وأن التذوق أداته الإحساس الرهيف .. إنهما طاقتان : طاقة عقلية وطاقة شعورية ، والذين قويت عندهم الطاقة الأولى وضعفت الثانية ، هم الذين تتوقد فى نفوسهم شعلة الفهم وتخبو شعلة التذوق ، بالنسبة إلى أى قيمة من قيم الأشياء وأى معنى من معانى الحياة . إن هناك مثلا من « يفهم » قصيدة من الشعر ، يفهم فيها اللفظ والمعنى ، ويفهم فيها الوزن والقافية ، ويفهمها شرحا إن طلبت إليه الشرح والتفسير . ومع هذا كله فهو لا يستطيع أن « يتذوق » فيها الوحدة الفنية ، ولا الظلال النفسية ، ولا التجربة الكبرى وهى مصبوبة فى بوتقة الشعور .. وقل مثل ذلك عن الذى يفهم « النوتة الموسيقية » للحن من الألحان ، ثم لا يتذوق جمال اللحن ، ولا يهتز فيه لروعة الإيقاع ، ولا يستجيب لأنغامه التصويرية ! .

إن فهم الحياة هو أن نفتح لمشاهدها أبواب العقل ، أما تذوق الحياة فهو أن نفتح لتجاربها أبواب القلب .. إننا « نراها » هناك تحت إشعاع الومضة الفكرية و « نتلقاها »

هنا تحت تأثير الدفقة الوجدانية ! وعلى مدار هذه الكلمات تستطيع أن تنظر إلى نجيب محفوظ فى أعماله الفنية السابقة .. إنك لا تستطيع أن تجرده من التذوق الشعورى للحياة ، ولكنه التذوق العابر الذى لايتناسب مع خبرته العميقة بها وفهمه الأصيل ! .

ويبقى بعد ذلك عنصر فنى ثالث كان ينقص هذا القصاص الموهوب .. أتدرى ماهو ؟ هو تلوين الأسلوب القصصى تلوينا خاصا يتلاءم وجو المشهد المصور أو طبيعة النموذج البشرى المرسوم ... فى القصة مثلا موقف إنسانى يتطلب عند تصويره أسلوبا معينا تتوفر فيه لمعات الشاعرية ، وموقف آخر لا نحتاج فيه إلى مثل هذا الأسلوب الشاعرى ، عندما نتناول الملامح المادية لمشهد من المشاهد أو لشخصية من الشخصيات ، بأسلوب السرد الفنى المألوف الذى تحتشد له القدرة على التقاط الجزئيات . وهناك موقف ثالث يفرض علينا أن نعالجه بأسلوب آخر هو أسلوب التجريد والتحليل ، حين تعترض طريقنا لحظة من اللحظات الزاخرة بألوان من الحركة الذهنية أو النفسية ! .

نجيب محفوظ فى أعماله الفنية السابقة يكاد يستخدم أسلوبا واحدا فى تصوير شتى المواقف والنزعات ، وأعنى به أسلوب السرد الفنى المألوف . إننا إذا ارتضينا هذا الأسلوب فى تلك المواقف المخصصة لإبراز الملامح المادية للمشاهد والشخوص ، وتجاوزنا عنه فى تلك المواقف الأخرى المهيأة لتسجيل الحركة الجائشة فى الذهن أو المختلجة فى الوجدان ، فإننا لا يمكن أن نسيغه بالنسبة إلى المواقف الإنسانية لأنه يفقدها طابع الجو الشعرى الذى يجب أن تعيش فيه ، ومثل هذا الجو إذا فقدته تلك المواقف تعرضت للهمود واعتراها الفتور ! .

كل من هذه العناصر الفنية الثلاثة التى كانت تنقصه بالأمس : عنصر الالتزام الدقيق لحدود « الواقعية الأولى » وما يترتب عليه من تشخيص سليم للحالة المرضية ، وعنصر « التذوق الشعورى » الكامل للحياة وما يتبعه من إدراك عميق للتجربة النفسية ، وعنصر « التلوين الخاص » للأسلوب القصصى وما يعقبه من إثارة الشعور فى الموقف الإنسانى ، كل منها قد احتشد له اليوم فى صورته القوية الرائعة فى « بداية ونهاية » ، وإذا هذه الرواية الممتازة تعد فى رأى النقد عملا فنيا كاملا لا مثيل له فى تاريخ القصة المصرية .. باستثناء « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ! .

« بداية ونهاية » قصة « مصرية » تمثل حياة أسرة .. أسرة تذوقت طعم الفقر وتجرعت ذل الفاقة ، بعد أن فرقت بينها وبين عائلها تلك اليد التى تفرق بين الأحياء .

والفقر وحده هو المسئول عن البناء الذى تصدع والشمل الذى تبدد ، شمل الأسرة الكادحة التى كان للتضحية عند كل فرد من أفرادها طعم ومذاق .. الأم ، وحسين ، وحسن ، وحسنين ، ونفيسة ، كل نموذج من هذه النماذج البشرية التى كونت الهيكل الإنسانى العام للقصة ، قد فهم التضحية فهما خاصا وكانت له فيها وجهة نظر خاصة ، وجهة نظر حددت الطريق وقررت المصير .. كانوا فلاسفة حياة ، فلاسفة أخضعوا الفلسفة لمنطق الشعور المحترق بلهب الحرمان ، حتى خرج بعضهم من هذه الفلسفة وهو منحرف العقل مريض النفس ، والفقر وحده هو المحور الرئيسى الذى دار حوله السلوك الإنسانى لهؤلاء المرضى المنحرفين ! .

هذه الأم العظيمة التى صورتها ريشة نجيب فى قدرة فائقة ، كان عليها أن تكافح بعد موت الزوج لتخلق من هؤلاء الصغار رجالا يواجهون الحياة .. وهؤلاء الأبناء الأربعة لم يكن لهم مورد فى الحياة غير تلك الجنيهات الخمسة التى كانت تأتيهم من معاش الوالد الراحل ، كامل أفندى على الذى أنفق فى الوظيفة زهرة العمر وعصارة الشباب ! وماذا تفعل الجنيهات الخمسة لأسرة تواجه مطالب الحياة من مسكن وملبس ومأكل ومحافظة على المظهر القديم أمام الناس ؟ هنا يبرز دور الأم ، الأم الصابرة العاقلة الحازمة المكافحة فى سبيل البقاء .. باعت أثاث البيت قطعة بعد قطعة لتسكت البطون الصارخة من وطأة الجوع ، وهجرت « الشقة » التى كان يدخلها النور والهواء ولجأت إلى أخرى عشش فيها البؤس والظلام توفيراً لقروش معدودات ، ورأت أن يقضى حسنين وحسين أيام الدراسة الثانوية بلا « مصروف » يومى يشعرهما بأن للحياة فرحة يستشعرها الصغار من الأحياء ، وفرضت على نفيسة أن تطرق الأبواب لتحصل لهم على الأجر الضئيل الذى كان يأتيها من حياكة الثياب بين حين وحين .. أما حسن الذى دلله أبوه حتى طردته المدرسة ونبذته الحياة ، فقد أعرض عن نصائحها وهام على وجهه يبحث عن لقمة العيش من كل طريق غير شريف ! .

ودارت عجلة الزمن والأم الصابرة مازالت تكافح .. كان الطريق طويلا ، رهيبا ، قد انتثرت على جانبيه الصخور . ومع ذلك فقد مضت فى طريقها لاتلوى على شىء : يد تجفف العرق المتصبب من حرارة الكفاح ، ويد تدفع إلى الأمام بالقافلة المكدودة التى أنهكها طول المسير ! لقد كان هناك أمل .. أمل يتراءى على جنبات الأفق البعيد فينسيهم أنهم مشردون وإن ضمهم مسكن ، عراة وإن سترهم ثوب ، جياع وإن حصلوا على الرغيف .. أمل يتمثل فى الغد القريب الذى سيفتح عينى الأم الصابرة

المكافحة على منظر فريد ، تسعد فيه برؤية الصغيرين وقد أصبحا رجلين ، يشغل كل منهما بعد الفراغ من التعليم مكانه المنتظر فى دنيا الناس ! .

وجاء الغد المرتقب يحمل إليهم أول بشرى .. لقد ظفر حسين بالبكالوريا والتحق بإحدى الوظائف فى مدينة طنطا . قبل الوظيفة الصغيرة ليستطيع أن يمد يد العون إلى أسرته .. أخوه حسنين ، أمه ، أخته نفيسة ، كان من الظلم ألا يختصر طريقه فى الحياة ليخفف عنهم جزءا من أعباء الحياة : ترى أكان يمكنهم أن يصبروا على شظف العيش حتى ينتهى من دراسته العالية ؟ محال ! وحين اطمأنت نفسه إلى هذه الحقيقة ، أقدم على التضحية وهو سعيد مرتاح البال .

لقد ضحى حسين بآماله العراض .. إن المصير الذى ينتظره لن يفترق كثيرا عن مصير أبيه ، وهو مصير الألوف من الموظفين الصغار ! مستقبل محدود مظلم ولكنها فلسفة حياة .. وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية فى كثير من الأحيان ! ونفيسة .. لقد ضحت هى الأخرى وكانت التضحية فادحة ، لقد ضحت بالشرف الغالى والعرض المصون .. كانت فقيرة ودميمة ، وأين هو الزوج المأمول وقد حرمت إلى الأبد عزة المال ونعمة الجمال ؟ رجل واحد يستطيع أن يقبلها زوجة وتعيش معه تحت سقف واحد ، رجل مضيع فى الحياة مثلها فقير دميم ! ولقد وجدت يوما هذا الرجل .. هذا الحيوان الذى استجابت له مرغمة تحت تأثير الحلم الجميل ، حلم كل عذراء فقيرة قبيحة الوجه وجدت بعد طول انتظار من يقول لها إنك جميلة ، يازوجة الغد القريب ! ! .

وسقطت نفيسة .. وفر الحيوان الذى سلبها الشرف وتركها وحيدة تواجه الخاتمة فى معركة المصير ! وقالت لنفسها يوما : ماذا بقى لك يابائسة ؟ لا مال ، ولا جمال ، ولا شرف .. هل بقى شىء تحرصين عليه ؟ هل هناك أمل فى زواج جديد ؟ وحين قهقه فى أعماقها الجواب .. انطلقت فى طريقها تلبى نداء الجسد عند كل عابر سبيل ! انحدار إلى الهوة السحيقة الرهيبة ولكنها فلسفة حياة .. وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية فى كثير من الأحيان ! .

وحسن ، ذلك الشريد الهائم فى الطرقات .. ماذا فعلت به المقادير ؟ لقد جاع لأنه لا يصلح لأى عمل شريف ، لقد فقد القدرة على أن يحيا حياة نظيفة ، مرتبة ، هادئة ، فيها أمن وفيها استقرار ! هناك فى الحياة خط سير يستطيع أمثاله أن يسلكوه .. خط سير يعج بالدروب والمنحنيات التى تختفى فيها الكرامة ، والشرف ، والفضيلة ، والإنسانية .. قيم ستختفى إلى الأبد ومثل ستذهب إلى غير معاد .. ولكن ستظهر بعدها

اللقمة الدسمة التى تملأ كل معدة خاوية ، وسيقبل فى إثرها الثوب الجديد الذى ينعش كل جسد مهان ، وستخطر البسمة المشرقة التى تسعد كل شعور ملتاع . وهذا هو خط السير الذى سلكه الفتى الشريد .. يتجر بالمخدرات ، ويعيش مع العاهرات ، ويالها من حياة .. حياة ينكرها عليه « الشرفاء » من أسرته ، وفى طليعتهم حسنين الذى تخرج فى الكلية الحربية وأصبح ضابطا محترما فى سلاح الفرسان ! .

من فيض هذه الحياة الآثمة الهابطة استطاع الفتى الشريد أن يخلق من العدم حياة أخوين .. ساعد الأخ الموظف حتى استقر فى وظيفته ، ولولا الأساور الذهبية التى سطا عليها من بيت عشيقته وقدمها إليه لما استطاع أن يستقر ، ولولا التضحيات الأخرى المماثلة لما استطاع الملازم حسنين أن يسدد أقساط الكلية الحربية ، وأن يرتدى الحلة الأنيقة ذات النجمة الصفراء .. ومع ذلك يعيره الضابط « الشريف » بحياته الشائنة ، ويحاول جاهداً أن ينتشله من وهدة الإثم والهوان ! صورة أخرى رسمها نجيب فى دقة وأصالة ، وأبرز من خلال سطورها حقيقة تقول لك : لقد انحرف حسن وحاد عن الطريق ، ولكنها فلسفة حياة .. وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية فى كثير من الأحيان ! .

أما حسنين ، الملازم حسنين كامل على فقد كانت تضحيته من ذلك النوع النادر فى حياة البشر .. كان فتى طموحا منذ نشأته الأولى فى « عطفة نصر الله » بحى شبرا ، تلك العطفة الحقيرة التى لم تكن لتحد من طموحه يوم أن كان تلميذا صغيراً بالمدرسة التوفيقية ! كان طموحا رغم فقره ، ورغم حاجته ، ورغم البيئة التى نشأ فيها ولم تكن توحى لأحد من أبنائها بأمل أو طموح .. إنه يقارن منذ أن صار ضابطاً بين يومه وأمسه ، فيشعر بهول الفارق بين حاضره وماضيه ! هذه العطفة الحقيرة التى شهدت أيام بؤسه وبؤس أمه وإخوته ، يجب أن تغادرها الأسرة إلى مكان بعيد ، مكان يسدل على الماضى البغيض ستاراً من النسيان .. حسبه أن تلك العطفة القذرة قد شهدت أخته نفيسة وهى تسعى إلى كسب عيشهم بعد أن كلت قدماها من السير وتعبت يداها من طرق الأبواب ، وحسبه مرة أخرى أن تلك العطفة القذرة قد شهدت أثاث بيتهم وهو يباع قطعة بعد قطعة ليعيشوا على الكفاف . وحسبه مرة ثالثة أن تلك العطفة القذرة قد شهدت رجال الشرطة وهم يقتحمون المسكن الذليل بحثا عن أخيه المجرم الطريد .. كل شىء قد فسد يستطيع حسنين أن يصلحه إلا شيئاً واحداً يتعذر معه الإصلاح ، هو أن يهتدى حسن إلى الطريق القويم ! أما نفيسة فلم يكن هو ولا أحد من أسرته يعلم أنها قد

اندفعت إلى ذلك الطريق .. وخيل إليه وهو ينتقل بالأسرة الحبيبة إلى مصر الجديدة ، خيل إليه أنه قد رد إلى نفيسة كرامتها حين حال بينها وبين الهوان ! ! .

وهناك ، فى ذلك المكان الجديد الآمن تنفس حسنين الصعداء .. لقد بدأت الحياة تبتسم بعد طول التجهم والعبوس ، حين انقطعت أخبار حسن الذى كان يهدد طموحه وسمعته ونظرته إلى المستقبل كلما فكر فيه ! وبهية .. تلك الفتاة التى أحبها فى عطفة نصر الله وخطبها إلى أبويها وهو تلميذ صغير ، تلك الفتاة « البلدى » الفقيرة الساذجة لم تعد تصلح لأن تكون زوجة لضابط عظيم .. إن زوجة المستقبل وشريكة الحياة هناك ، فى ذلك القصر الأنيق الذى ذهب إليه « خاطبا » منذ أيام ! إنه يريد أن يقطع كل علاقة كانت تربطه بعطفة نصر الله ، ولو كان له فى تلك العطفة حب قديم ، حب قضى بين أحضانه أجمل أيام العمر وأسعد لحظات الشباب ! .

لقد اختفى حسن ، واستقرت نفيسة ، وذهبت بهية ، وبقى أن يفتح القلب على مصراعيه ليستروح أنسام السعادة التى كان يحلم بها منذ بعيد .. ولكن القدر لا يريد للأسرة البائسة المسكينة أن تستريح ، ولا يريد للفتى الطموح الآمل أن يسعد بأحلامه وأمانيه ! لقد هوى بضرباته السريعة المتلاحقة على أحلام العمر فبعثرها مع الريح فى كل طريق .. لقد حيل بينه وبين حبه الجديد ، حين رفضت الأسرة العريقة المترفعة أن تصاهر ضابطا يتهامس الناس حول أخته ويتحدثون عن أخيه .. وحين أفاق الملازم حسنين من الصدمة الأولى زلزلت كيانه الصدمة الثانية حين جيء إلى بيته بأخيه حسن محمولا تنزف فيه الدماء ، وعليه أن ينتظر اللحظة الرهيبة المقبلة فى أعقاب الشقيق المجرم طريد القانون ! وحلّت اللحظة الرهيبة الحاسمة حين أقبل أحد رجال الشرطة ليستدعيه إلى قسم البوليس .. حسن ! بالطبع ليس هناك غير حسن ، تلك السحابة السوداء فى أفق ينذر بالغيوم .. وحوله ، حوله وحده ينتظره هناك سؤال وجواب ! .

وفى قسم البوليس وجد أخته الساقطة بدلا من أن يجد استجوابا عن أخيه الطريد لقد ضبطت نفيسة فى بيت يدار للفساد ! ! وأظلمت الدنيا فى عينيه وضاق الفضاء .. لقد فقد كل شىء ، فقد حبه ، وفقد أمله ، وفقد سمعته ، وفقد فى الحياة القصيرة التى ملأها بالأحلام كل حلم جميل ! وأخذ أخته وخرج .. إلى أين ؟ لا يدرى فكرة ولا تدرى قدماه .. إن فى أمواج النيل الحانية مثوى لكل بائس شريد منبوذ من الحياة . هكذا قالت له نفيسة حين سألها أن تحدد لنفسها الطريق وتتخير المصير ! ومضت أمامه

ومضى خلفها إلى هناك .. إلى حيث يتاح للبائسين أن يعرفوا طعم الراحة بعد طول العناء ! .

وقال الملازم حسنين لنفسه : لقد حكمت عليها بالإعدام فقبلت الحكم وهى راضية صابرة مستسلمة للقضاء .. وما كان أشجعها وهى تستقبل الموت وكأنها تستقبل الزوج الحبيب الذى قضت العمر تفتش عنه فى دروب الأمل ! امرأة ضحت بأيام الحياة فرارا من قسوة الحياة . وأنت ؟ أنت يارجل .. ماذا تنتظر ؟ ! .

صورة ثالثة أوفى نجيب على الغاية وهو يحدد خطوطها النفسية . خطوطها التى تطل عليك من آفاق الشعور لتقول لك : ترى هل كان حسنين شجاعا حين لحق بنفيسة ؟ أم كأن جبانا حين فر من لقاء الناس ؟ مهما يكن من شىء فقد كانت فلسفة حياة .. وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية فى كثير من الأحيان ! .

عن كتاب « نماذج فنية من الأدب والنقد »
القاهرة ١٩٥١



بين القصرين

د . طه حسين

قد أتيح لنجيب محفوظ فى هذه القصة الرائعة البارعة نجاح ما أرى أنه أتيح له مثله منذ أخذ المصريون ينشئون القصص فى أول هذا القرن .

ولكن الأدب المعاصر كغيره من الآداب على اختلاف عصورها وكغيره من الإنتاج العقلى . شىء نفهمه نحن ولا يفهمنا ، ونقدره نحن ولا يقدرنا ونشعر نحن بما يتاح له من نجح وما يفرض عليه من إخفاق ولا يشعر هو برضانا عنه أو سخطنا عليه .

فلأقدم تهنئتى إذن كأصدق وأعمق ما تكون التهنئة إلى كاتبنا الأديب البارع نجيب محفوظ ولأقدمها إليه بلا تحفظ ولا تحرج فهو جدير بها حقا لأنه أتاح للقصة أن تبلغ من الإتقان والروعة ومن العمق والدقة ومن التأثير الذى يشبه السحر ما لم يتحه لها كاتب مصرى قبله .

وما أشك فى أن قصته هذه « بين القصرين » تثبت للموازنة مع ما شئت من كتاب القصص العالميين فى أى لغة من اللغات التى يقرأها الناس .

وما رأيك فى قصة تتجاوز صفحاتها المئات الأربع وتقرأها منذ تبدأ إلى أن تنتهى فلا تحس بها ضعفا ولا تشعر فيها بفتور فى أى موقف من مواقفها ولا تثير فيك احساسا بأن الكاتب على إطالته قد أدركه شىء من الأعياء أو أصابه شىء من التراخى أو ناله ما ينال الكتاب المطولين من هذا الجهد الذى يدعو إلى شىء من الراحة والتنفس فى ذلك .

بل ما رأيك فى قصة تتجاوز صفحاتها المئات الأربع وتقرأها أنت فلا تشعر فى أى وقت من أوقات القراءة بالحاجة إلى أن تستريح منها إلى غيرها من الكتب أو تستريح من القراءة إلى غيرها من ألوان العمل وإنما يتجدد نشاطك إلى المضى فى قراءتها دون أن يجد الملل أو السأم أو الضعف أو الفتور إلى نفسك سبيلا ، وأنت جدير أن تأخذ فى قراءتها فلا تدعها حتى تتمها لولا أن ظروف الحياة تحول بينك وبين ما يجب من ذلك وتضطرك إلى الوقوف لتأتى عملا لا تستطيع تأجيله أو تقرأ شيئا لا سبيل إلى إرجاء قراءته .

ثم أنت لا تكاد تفرغ من هذا العمل الذى صرفك عنها حتى تعود إليها مدفوعا إلى

هذه العودة دفعا لا تستطيع مقاومته ولا الامتناع عليه .

بل أنت لا تفرغ من هذه القصة لتنصرف عنها إلى غيرها من فنون القراءة وألوان العمل وإنما أنت مضطر إلى أن تفكر فيها تفكيرا طويلا متصلا وربما أخذت فيما يجب أن تأخذ فيه من أعمالك وقراءاتك واضطربت فيما يجب أن تضطرب فيه من شئون الحياة ولكنك ترى نفسك بين حين وحين مضطرا إلى أن تعود إلى التفكير فيها والإعجاب بها والثناء عليها بينك وبين نفسك والتحدث عنها إلى الناس حين تلقى الناس .

تقف بعقلك وقلبك عند هذا الموطن من مواطنها أو هذه الصورة من صورها فلا تكاد تتحول عنه إلا لتقف عند موطن آخر أو صورة أخرى .

وقد يمضى الوقت الطويل بعد فراغك من قراءتها وإذا أنت على ذلك تعود إليها فترى أنك لم تنس منها شيئا لأن قراءتك الأولى لها قد ثبتت أحداثها وصورها وأحاديثها فى نفسك تثبيتا .

بهذا كله شعرت أنا وبهذا كله شعر غيرى من القلة الذين لقيتهم وتحدثت إليهم عنها فإذا هم قد قرأوها وتأثروا بها كما تأثرت وقدروها كما قدرتها وأحسوا من روعتها مثل ما أحسست وألحت على عقولهم وقلوبهم كما ألحت على عقلى وقلبى .

ومصدر هذا كله فيما أرى أن الكاتب يحقق فى هذه القصة تحقيقا رائعا خصلتين يبلغ بهما الأثر الأدبى أقصى ما يقدر له من النجح وهما الوحدة التى لا تغيب عنك لحظة والتنوع الذى يذود عنك السأم ويخيل إليك أنك تحيا حياة خصبة حافلة مختلفة المظاهر والمناظر والأحداث .

فأنت تنتقل فى كل هذه المظاهر والمناظر والأحداث لا كما يتنقل المتنزه فى بستان يختلف فيه الزهر والثمر والشجر بل كما يتنقل الإنسان فى حياة مضطربة لا يمر يوم من أيامها أو ساعة من ساعاتها إلا لقيه فيها حدث من الأحداث يرضيه أحيانا ويسخطه أحيانا يثيره مرة ويرده إلى الهدوء مرة أخرى .

والقصة اجتماعية بأدق معانى هذه الكلمة لأنها تصور بيئة مصرية معينة فى عصر بعينه من عصور هذا القرن تصور بيئة رجالها من التجار المترفين فى الأحياء القديمة من القاهرة وفى أثناء الحرب العالمية الأولى وأعقابها ونساؤها من المحصنات الغافلات المحجبات اللاتى لم يبلغن التطور الحديث بعد فلبثن محتفظات بعادات القرن الماضى فى البيئات المصرية الخالصة وشبابها مختلفون يمتازون بما يمتاز به الشباب فى عصر من عصور الانتقال ، منهم الجاد الذى لم يدركه خمود ولا خمول فهو طامع إلى أن يتعلم ويبلغ من

التعليم أرقاما كانت تتاح للشباب فى ذلك العصر . ومنهم الكسل الذى لايتجاوز الشهادة الابتدائية ويقنع بعمل كتابى فى مدرسة النحاسين ، وصبيتها من هؤلاء الذين عرفناهم أول القرن فى تلك الأحياء القديمة فى القاهرة يختلفون إلى المدارس كارهين لها حراصا مع ذلك عليها ويعبثون فى الطريق بينها وبين الدار ويتفكهون حين يتاح لهم ذلك بالوقوف عند بائع البسبوسة وتأتلف عقولهم الناشئة من هذه الأحاديث المختلطة المتناقضة التى يسمعون بعضها من معلميهم فى المدرسة ويسمعون بعضها الآخر من أمهاتهم إذا راحوا إلى الدور .

ويؤلفون بين هذه المتناقضات مزاجا لا هو بالجديد الخالص ولا هو بالقديم الخالص وإنما هو شىء بين ذلك يعجب ويروق . وبناتها معجبات غافلات أيضا يتحرصن مع ذلك من اختلاس النظر بين حين وحين من ثقوب المشربيات إلى مايجرى فى الشارع ومن يمر فيه من الشباب . والأسرة التى اتخذت محورا لهذه القصة تقيم فى ذلك الشارع القديم بين القصرين رئيسها تاجر من تجار الحى قد جاوز الشباب ولم يبلغ الشيخوخة بعد وهو أنيق مترف رائق المنظر والمظهر لا يكاد يخرج من داره حتى يكون صورة رائعة للترف والوقار أثناء النهار وصورة رائعة للعبث والمجون شطرا من الليل ولا يكاد يعود إلى داره حتى يكون صورة مروعة للجد والصرامة والحزم والتحكم ما أقام فيها .

وهو قد ملأ الدار وأهلها إعجابا به وحبا له وخوفا منه يبلغ الذعر والهلع .. تحبه زوجه كل الحب وتفرق منه كل الفرق فهى خادم له تدعوه سيدها وتسهر منتظرة عودته وتضىء له طريقه إلى حجرته متى عاد . هى خادم ولكنها خادم عاشقة وبناته وأبناؤه يسلكون طريق أمهم فى الخوف والفرق والإعجاب والحب .

وله ابن من غير زوجته هذه خامد خامل وتعس بائس قنع بعمل فى مدرسة النحاسين وقد طلقت أمه لسوء سيرتها وهو يعلم ذلك حق العلم ويشقى به أشد الشقاء .

وهو يسلك طريق أبيه لا فى الجد والنشاط ولا فى الوقار والاحتشام بل فى العبث والمجون . وعلى هذه الأسرة تختلف أحداث الحياة هادئة مطردة أثناء الحرب ثم عنيفة مضطربة حين تضع الحرب أوزارها وتشب الثورة وينفى سعد زغلول .

وقد قلت إن القصة اجتماعية لأنها تصور هذه الأسرة والبيئة التى تضطرب فيها وما يختلف عليها من صغار الأحداث وكبارها ما يحزن منها وما يسر ولكن للقصة وجها آخر فهى تاريخية بأدق وأعمق وأوسع وأبرع معانى هذه الكلمة فلست أعرف قاصا صور الثورة المصرية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى كما صورها الأستاذ نجيب محفوظ .

صورها حية كأقوى ما تكون الحياة وصورها متغلغلة فى أعماق الشعب على اختلاف طبقاته مستأثرة بالقلوب والألباب مؤثرة فى حياة العابثين والجادين جميعا وفى حياة الشيوخ والشباب والصبية جميعا مغيرة وجه الحياة المصرية تغييرا تاما .

وصورها بما فيها من جود الشباب بنفوسهم ودمائهم وجود الشيوخ بأموالهم وجود الأمهات والأخوات بأمانيهن ودعائهن .

وصورها بما فيها من قسوة الإنجليز وبطشهم وغدرهم واستخفافهم بكل شىء وبكل إنسان وبكل مكانة وانتهاكهم للحرمات وخروجهم عن طور المتحضرين .

صور هذا كله أروع تصوير وأبرعه وأقساه لا بالألفاظ الرائعة المنمقة بل بالأحداث التى تفطر القلوب وتمزق النفوس .

ولست أقف فى هذا الحديث عند ما فى القصة من هذه الصور الأخاذة الخلابة التى لا تحصى لأن هذا يطيل الحديث أكثر مما تتحمل الجمهورية بل أكثر مما تتحمل صحفنا السيارة فى هذه الأيام .

لا أقف عند صورها الهادئة التى تعجب وتروق ولا عند صورها المثيرة التى تملأ النفوس حزنا وجزعا أحيانا وتملؤها إيمانا وأملا أحيانا أخرى وتملؤها ثقة بمصر دائما ، لأنى إن حاولت ذلك لن أفرغ منه وإنما أعيد ما قلته فى أول هذا الحديث من أن هذه القصة هى أروع ما قرأت من القصص المصرى منذ أخذ المصريون يكتبون القصص ومن أنها تثبت للموازنة مع ما شئت من القصص فى أى لغة من اللغات التى يقرأها الناس وأضيف إلى ذلك أن روعة القصة لا تأتى من هذه الخصال التى أشرت إليها آنفا فحسب ، وإنما تأتى من لغتها أيضا فهى لم تكتب فى اللغة العامية المبتذلة ولم تكتب فى اللغة الفصحى القديمة التى يشق فهمها على أوساط الناس وإنما كتبت فى لغة وسطى يفهمها كل قارئ لها مهما يكن حظه من الثقافة ويفهمها الأميون إن قرئت عليهم .

وهى مع ذلك لغة فصيحة نقية لا عوج فيها ولا فساد .

وقد تجرى فيها الجملة العامية أحيانا حين لا يكون منها بد فيحسن موقعها وتبلغ منك موقع الرضى .

* وأكبر الظن أن الأستاذ نجيب محفوظ قد وفى للجامعة التى تخرج فيها أصدق الوفاء وأقومه .

* وفى لها بالعمل الصادق المنتج فأثبت أنها لم توجد عبثا وأنها لم تخرج العلماء

فحسب وإنما أخرجت معهم الأدباء البارعين أيضا وأخرجت معهم أبرع القصاص المصريين كذلك .

* وكل شخصية فى هذه دليل واضح قاطع على أن الأستاذ نجيب محفوظ قد انتفع بما سمع فى كلية الآداب من دروس الفلسفة . لم يصبح فيلسوفا ولا مؤرخا للمذاهب الفلسفية وإنما أصبح فقيها بالنفس الإنسانية بارعا فى تعمقها وتحليلها . قادرا على أن يضع يد قارئه على أسرارها ودقائقها .

وحسبك بهذا كله نجحا للجامعة ونجحا لخريجها نجيب محفوظ .

عن كتاب « من أدبنا المعاصر »
القاهرة ١٩٥٨



ثلاثية بين القصرين

د . على الراعى

١ ـ فى التكنيك

لست أدرى بماذا شعر نجيب محفوظ وهو يضع القلم جانبا ، بعد أن خط آخر سطر فى ثلاثيته . ربما يكون قد شعر بالفخر لأنه أتم هذا العمل الكبير ، وربما يكون قد أحس بالارتياح لأن عبئا كبيرا قد انزاح عن كاهله . وقد يكون داخله شعور بالتساؤل : كيف يستقبل الناس عمله هذا ، راضين أم ساخطين ، أم ذاهلين ؟ .

كل هذه الأحاسيس ربما وجدت طريقها إلى قلب نجيب محفوظ وعقله ، أما أنا ، فقد استبد بى إحساس واحد فقط ، عقب قراءتى للثلاثية . ذلكم هو الارتياح العميق . أحسست أن أدبنا العربى المعاصر قد حقق لنفسه مكسبا كبيرا بظهور هذه الرواية ، مكسبا يسمح لنا ـ دون أدنى حرج ـ أن نقول : إن فن الرواية فى بلادنا قد دخل ـ على يد نجيب محفوظ ـ مرحلة التأليف الكبير ، وإن اليوم الذى يقف فيه المؤلف الروائى العربى على قدم المساواة مع المعلمين الكبار فى هذا الفن لم يعد بعيدا ، إن لم يكن قد حل فعلا بظهور الثلاثية للناس .

وأنا أحاول أن أزن كلامى بدقة قبل أن أخطه على الورق ، أعالج نفسى علاجا شديدا ، وأحذرها من الاندفاع وراء الحب والإعجاب اللذين أشعر بهما نحو هذا العمل . ومع هذا أجدنى غير مستطيع التحول عن القول بأن نجيب محفوظ يغترف ، فى الثلاثية ، من نفس النبع الذى اغترف منه قبلا مؤلفون عالميون من طراز ديكنز ، وتولستوى ، وجيمس ، جويس ، وغير هؤلاء من الكبار والفاتحين فى فن الرواية .

وينطبق هذا القول ـ أكثر ما ينطبق ـ على نقاط بعينها فى الثلاثية ، يمكن إجمالها فيما يلى :

* الهدف الفنى الكبير الذى رمى إليه المؤلف من وراء روايته . وهو هدف طويل وعريض وعظيم . إنه إعادة إحياء دنيا كاملة من الناس ، بأفكارها وآرائها وإحساساتها

وتحيزاتها ومغامراتها ومزاياها ونواقصها . إنه ـ فى كلمات ـ استنقاذ حياة كاملة من براثن العدم . وتخليدها إلى الأبد على ذلك الشريط السحرى الباعث للحياة الذى نسميه بالعمل الفنى .

* رسم الشخصيات بطريقة علمية موضوعية ، توازن تماما بين النمو الداخلى والخارجى للشخصية الواحدة .

* غنى هذه الشخصيات فى حياتها الداخلية والخارجية ، وتعدد أنواعها وتفرد كل منها بميزات واضحة محددة تميزها عن باقى الشخصيات .

* نجاح الكاتب فى أن يخلق من كل واحدة منها على حدة ، ومنها جميعا ، كلا واحدا ، ناميا ، متسقا ، تؤدى بداياته ـ بطريقة طبيعية منطقية ـ إلى نهاياته .

* بناء القصة التى تكمن وراء الرواية بطريقة هندسية وظيفية محضة . فكل ما يذكر فى الرواية من أفكار وآراء وعادات وملامح للشخصيات يؤدى وظيفة معينة خاصة به . وهذه الوظائف الصغيرة مهندسة كلها ، بحيث تخدم الهدف العام للرواية ، فى نفس الوقت الذى تؤدى فيه وظيفتها العادية ، بالنسبة للحادثة أو المناسبة التى ذكرت فيها .

* الدهاء الكبير الذى يستخدم به المؤلف هذه التفاصيل ليخدم قصته ، ويبرر مفاجآتها ، ويخفف من حدة منحنياتها .

* الانسجام التام بين شكل الرواية وموضوعها . وبراعة الكاتب فى انتقاء الأدوات الفنية الخليقة بخدمة أهدافه دون التقيد بمدرسة فنية واحدة .

* * *

ولكن : أى نوع فى الروايات تحسب الثلاثية ؟ ما هى أهدافها الفكرية والفنية ؟ ماذا تريد أن تقول ؟ وماذا نجحت فى تحقيقه من هذه الأهداف ؟ ..

من قرائها من ذهب إلى القول بأنها ليست رواية فى الواقع ، بل هى سجل اجتماعى تاريخى ، اتخذ شكل السرد الروائى وسيلة لبلوغ أهدافه . وإلا فأين البطل فى هذه الرواية ؟ أين هى الحادثة الكبرى التى يندفع إليها تيار السرد ، والتى تتأزم عندها الأمور ثم تسير إلى انفراج تعقبه النهاية ، أيا كانت هذه النهاية سعيدة أم مفجعة ؟ .. إن الثلاثية ـ فى رأى هذا الفريق من قرائها ـ ليست رواية بالمعنى المفهوم لأنها جملة قصص فى قصة واحدة ، وهذا يسلبها الشكل الفنى المتسق ويضعف من تأثيرها الفكرى والفنى على القراء .

هذا الفريق من القراء معذور إذا وجد نفسه ضائعا فى غمار هذا العمل الكبير المتعدد

الألوان والمستويات . إنه ينظر إلى لوحة حائطية ضخمة من نفس البعد الذى ينظر به إلى اللوحة الصغيرة . وعلى هذا تشغله التفاصيل المتعددة عن تبين التصميم العام للعمل . يرى أمامه عدة أبطال وعدة حوادث وعدة قصص ، فيظن أن هذا هو كل شيء وأن هؤلاء الأبطال وهذه الحوادث . والقصص لا يسلكها تصميم أعم منها جميعا يصبح فيه كل بطل وكل حادثة وكل قصة قالب طوب فى بناء شامخ له فعلا بطل واحد وحادثة واحدة وقصة واحدة .

على هؤلاء القراء أن يتراجعوا إلى الوراء قليلا ، ليتبينوا اللوحة الحائطية الضخمة التى رسمها نجيب محفوظ فى ثلاثيته . ولو فعلوا لوجدوا أن بطل الرواية هو المجتمع المصرى فى السنوات ما بين قبيل الحرب العالمية الأولى ومنتصف الحرب العالمية الثانية وأن الحادثة الرئيسية فى هذه الرواية هى سير الزمن ، وتأثير هذا السير على أجيال عدة من المصريين عاشت بين هذين المعلمين الكبيرين من معالم التاريخ الحديث ، وإن القصة التى تكمن وراء الرواية هى قصة أسرة السيد أحمد عبد الجواد ، وما يحدث لها ولأصهارها وتابعيها وأصدقائها فى هذه الحقبة من التاريخ .

تسجل الثلاثية أحداث هذه الحقبة تسجيلا فنيا قبل أن يكون تاريخيا . ذلك أنها تتأمل هذا الذى يحدث وتنفعل به ، وتتخذ منه موقفا ، ولا تكتفى بأن تسرده أو تقرره . ووسيلة هذا التسجيل هى شخصيات إنسانية نجدها فعلا فى مجتمعنا ، ولكنها دخلت لا واعية الفنان وواعيته على السواء ، فأصابها من التغيير والتبديل والحذف والإضافة ما جعل منها نماذج إنسانية وفنية فى وقت واحد . أى أشخاصا حقيقيين يمتون للواقع بعديد من الروابط ، ورموزا فنية تنتمى إلى حياة الفنان الذاتية فى داخل نفسه وخارجها ، على السواء .

الثلاثية إذن خلق فنى قائم بذاته ، بصرف النظر عن مدى مطابقته للواقع الحى الذى استمد منه المؤلف مواد روايته .. إن له قيمة كبرى كرواية ، حتى لو قام باحث اجتماعى أو مؤرخ فأثبت ـ غدا أو بعد غد ـ أن حوادث وأشخاصا كالتى نجدها فى الثلاثية ما كان يمكن أن تجد لها مكانا فى الحقبة التاريخية التى تتخذها الرواية موضوعا ومسرحا فى وقت واحد .

ولأن الثلاثية عمل فنى صادق مخلص .. ولأن المؤلف لم يسع فيه إلا لمجرد إعمال روحه وفكره وفنه فى الواقع الذى شب فرآه يضطرب حوله ، تكتسب هذه الرواية الكبرى قيمتها ، التسجيلية غير المنكورة ، فما أشك أن الباحثين الاجتماعيين سيجدون فيها

فى قابل الأيام عونا كبيرا على « إعادة بناء » الحقبة الاجتماعية التى تمثلها ، على نحو ما يفعل زملاؤهم فى انجلترا – مثلا – حين يلجأون إلى روايات « ديكنز » ليستعيدوا لأنفسهم ما كان يجرى فى البلاد فى النصف الأول من القرن التاسع عشر.

الثلاثية على هذا النحو عمل فنى من النوع الذى يسمى أحيانا « براوية الأجيال » ، أى الرواية التى تمتد حوادثها على مدى أجيال متتابعة من الناس تشغل بشئونهم وشئون أعقابهم وأحفادهم وتنتهى حينما تصل قصة الرواية إلى حد يحسن أو يمكن الوقوف عنده . إنها ضريب لرواية « الحرب والسلام » مثلا ، فهى مثلها متعددة الأبطال ، كثيرة الحوادث ، وكلتا الروايتين تعتمد فى كيانها على رسم بانوراما هائلة لمجتمع بأكمله ، عن طريق تفاصيل دقيقة لا تكاد تحصى ، ولكن ما فيها من واقعية يضفى على الرواية وأشخاصها ومناظرها وضوحا وازدهارا ، ويبنيها قطعة قطعة ، حتى إذا ما انتهى المؤلف من سرد روايته ، استوت هذه الرواية أمامنا بناء شامخا متكاملا ، وتبينا على الفور أن الذى وضع اللبنات الأولى لهذا البنيان كان يرى خاتمتها وهو يمهد الأرض ويدق الأساس .. إن الروايتين تحويان تصميما عاما لا نتبينه إلا إذا بحثنا عنه وتأملناه طويلا .. وإن كان هذا القول يصدق بصفة خاصة على « الحرب والسلام » ذلك أن البحث عن التصميم العام وراء الثلاثية لا يعجز إلا القارئ المهمل وحده ، ولا يشق على المتأنى .

قلت إن « الثلاثية » مشغولة طوال صفحاتها المائة والثلاث والستين بعد الألف بتسجيل سير الزمن وتأمل هذا السير والانفعال به ، واتخاذ المواقف منه . وأضيف أن هذه العمليات المتعاقبة تتم على أساس من نغمتين كبيرتين سائدتين فى الرواية ، النغمة الأولى تجرى على النحو التالى :

الزمن : ما أكثر ما يتغير ، ما أبشع ما يتغير ، من أسف أنه يتغير ، لا دافع لتغير الزمن ، لا مفر من أن يتغير ، من يدرى ، لعل فى تغيره رحمة بالناس .

والنغمة الكبرى الثانية تقول :

الشر فى العالم : كم هو قاس ! كم هو فاتن ! كم هو ضرورى . هو لا يمنع الخير من أن يسود . بل لعله يضفى عليه فتنة . بل هو ينقلب خيرا أحيانا .

هكذا يتغنى كمال عبد الجواد طوال الرواية إذ هو يتأمل مايحدث داخل نفسه وخارجها من أحداث . إذ هو يتأمل حبه ، ومغامرات أبيه الجنسية ، وارتفاع فؤاد الحمزاوى إلى مقعد القضاء ، والنكبات التى تحل بعائشة ، وانهيار السيد عبد الجوار وانهيار حياته هو ، وحماقات ياسين اللطيفة ، وانفراط عقد الأصدقاء بعد زواج عايدة

وسفر حسين .. ومغامراته هو فى بيوت البغاء . وكفاح كل من عبد المنعم الإخوانى وأحمد الشيوعى .

وكمال لا يخرج من تأملاته بموقف حاسم يواجه به الحياة . إنه يظل حتى النهاية معذبا حائرا بين الشك والإيمان .. بين السلبية والإيجابية .

ولكنا نحن الذين أنعم علينا المؤلف بمقعد من مقاعد الآلة نتأمل منه من عل ما يجرى فى دنيا الثلاثية من أحداث ، نرى بوضوح خطا قويا متطورا ينتظم الحوادث . لقد ولد للسيد أحمد عبد الجواد ، الذى يكتفى من الوطنية بالعطف الخالص ، ودفع التبرعات والدعاء للزعماء الوطنيين فى مجالس الأنس ، ولد له فهمى الذى انضم لحركة المقاومة السرية ووزع المنشورات ومات فى مظاهرة تحتفل بعودة سعد ، وولد له أيضا كمال ، الذى عمق بدراساته وتأملاته مفهوم الوطنية وجعله أقرب إلى العمل من أجل الناس أجمعين ، فى داخل مصر وخارجها ، ثم جاء من أحفاد السيد عبد الجواد من ربط بين الكفاح الوطنى والكفاح الاقتصادى . وعرف فى أعدائه المحليين ـ من مصريين وأجانب ـ أعداء عالميين لهم نظراء فى كل مكان . ولهذا المفهوم تجب مقاومتهم . ثم لم يكتف أحمد بهذا بل قطع العقدة التى تشل خاله عن العمل ، وقرر النزول إلى الميدان ، لأنه « يؤمن بالحياة والناس ويرى نفسه ملزما باتباع مثلهم العليا ما دام يعتقد أنها الحق ، إذ النكوص عن ذلك خيانة ! » .

الثلاثية إذن لا تكتفى بتسجيل الحوادث ولا حتى بتصويرها تصويرا فنيا أخاذا . إنها ليست مجرد عرض لسير الزمن . ولكنها تبيان لما فى هذا السير من متناقضات وأزمات وتطورات ، واعتراض عليه أو امتداح له حسبما يتجه إليه تيار الحوادث .. إنها ـ باختصار ـ تنحو منحى الواقعية النقدية ، التى تضع الموقف إلى جوار الصورة الفنية ، وترى المستقبل الواعد وراء نماذج الحاضر المتغير والماضى المسرع إلى المغيب ..

ـ ٢ ـ

حينما نتأمل ما صارت إليه مقدرات مجموعة من الناس مختلفة التكوين والاتجاهات مثل السيد أحمد عبد الجوار وأبنائه ياسين وفهمى وكمال ، وبنتيه : عائشة وخديجة ، وجارتيه : أم مريم وابنتها مريم ، وابن مساعده فى الدكان فؤاد الحمزاوى ، نخرج من تأملاتنا بنتيجة واضحة هى : أن كل هذه الشخصيات حملت بين طياتها منذ البداية

العوامل التى أدت آخر الأمر إلى ما انتهت إليه . .

فمثلا ، ظل السيد أحمد عبد الجواد طيلة حياته ، يصرف أكبر همه إلى إرضاء رغباته ويجد فى هذا الإرضاء شاهدا قويا على فحولته ومدعاة لتفاخره على غيره من العشاق الأقل توفيقا ولكن هذا الاستسلام التام لنداء اللذة هو نفسه الذى يهدم شخصية عبد الجواد – فى نظر نفسه على الأقل – ويحيل غزواته الموفقة إلى سلسلة من الهزائم الكئيبة . أليس يضطر كارها إلى قبول كل الشروط المتعسفة التى وضعتها زنوبة العوادة ثمنا لصداقتها له ، بعد أن عيرته بكبر سنه ، وأذلته ووضعت أنفه فى الرغام ! . .

أليست غزواته الموفقة هى التى تسببت فى أن تصبح زوجة ابنه ياسين تارة رفيقة سابقة له « زنوبة » وتارة أخرى ابنة لرفيقة سابقة « مريم » ؟ .

أليست هذه الغزوات هى السبب فى أن يتحول سر مغامراته الليلية المصون إلى مضغة ونكتة فى أفواه بنيه وخليلاته ؟ وأخيرا ألم تؤد هذه المغامرات إلى أن يحمل كالطفل ، ذات ليلة كئيبة دهماء من ليالى الغارات إلى بيته ، وهو بين الموت والحياة ؟ .

وياسين ، أليست شهوته هى التى تدفع به – دون أن يدرى – إلى تلقف نفايات أبيه حيناً – ومنح أبيه بعض نفاياته هو ، حينا آخر ؟ وتؤدى به أيضا إلى أن يجرى فى الطريق لاهثا مدلى اللسان وراء كل امرأة وأية امرأة – طالما توسم بين أحضانها ما يبشر بتغيير طعم الملل المر فى فمه . وهى شهوته التى تقعد به عند حد التعليم الابتدائى وتحكم عليه بأن يظل حتى الخمسين من عمره حبيس الدرجة السابعة لا ينقذه منها إلا وساطة ابنه « الوسيم » رضوان لدى الحكام .

وفهمى . . أن موته كامن فى بداياته الأولى . التى تجعله العضو الوحيد فى أسرة السيد أحمد عبد الجواد الذى يتمشى مع عواطفه الوطنية حتى نهاياتها المنطقية ، فيجد نفسه مدفوعا إلى العمل السياسى السرى ، وإلى التظاهر العلنى ، حتى تختم حياته رصاصة طائشة من رصاص أعداء أصر على تحديهم رغم توسلات أمه وزجر أبيه .

وكمال . . لم يرزق ذلك التزاوج العظيم الخطر بين الآراء والأفعال الذى وهبه أخوه فهمى . . يقضى حياته حائرا بين القول والفعل . . بين المبدأ والعمل . ألسنا نجد بداية معقولة لهذه الحيرة فى موقفه الأول وهو حدث صغير إذ يسب الإنجليز فى البيت ويصادق جنودهم فى الشارع ، فيوضح بهذا أن قلبه كان من يومه نهبا لشتى العواطف المتضاربة ؟ ألم تتكرر حادثة الهرب من رصاص المعتدين مرتين فى حياته ، لجأ فى الأولى إلى دكان بائع بسبوسة ولجأ فى الثانية إلى مقهى ظل فيه ساعات حتى زال خطر الموت ، فخرج

وهو يحاول أن يتذكر اسم بائع البسبوسة الذى حماه من الهلاك وهو طفل ؟ .

وهل من عجب أن تصبح خديجة زوجا مسيطرة مشاكسة لحماتها ؟ أليس هذا تطورا طبيعيا لنشاطها فى منزل الوالد ؟ . وعائشة التى كانت وهى عذراء تحب الغناء أكثر من العمل ، وتدمن النظر فى المرآة لتشاهد جمالها فى كل وقت . أليست حياتها الناعمة اللاهية فى حضن زوج يعشق الطرب وأبناء يؤثرون اللهو والرقص ، أليست هذه الحياة نموا معقولا لبذور بذرها الفنان فى روحها من أول ما قدمها لنا ؟ .

ويفاجئنا نجيب محفوظ بأن مريم أصبحت مديرة بار أيام الحرب العالمية الثانية فندهش قليلا ثم لا نلبث أن نتبين أن الفتاة التى شاغلت جنديا انجليزيا أيام الحرب الأولى لا تتردد طويلا فى غياب الزوج والأم والعائل ، عن الترفيه عن جنود انجلترا فى حرب عالمية ثانية .

وقل مثل هذا فى باقى الشخصيات .

* * *

الواقع إن نجيب محفوظ ينظر إلى شخصياته نظرة علمية موضوعية فيضع لكل منها أساسا معينا ، كأنما هذا الأساس مقطع عرضى للشخصية ، يضم عناصرها جميعا ، ثم يأخذ الفنان يطور هذا المقطع على ضوء اعتبارين اثنين :

١ ــ التركيب الداخلى للشخصية (بما فى هذا من أثر لكل من الوراثة والعادات والأفكار المكتسبة) .

٢ ــ تفاعل هذا التركيب مع البيئة المحيطة من أشخاص وأشياء وحوادث .

فالشخصية الواحدة فى عالم الثلاثية لا تسير وفق وحتى أهوائها ، ولا حتى ــ لو دققنا النظر ــ وفق المشيئة المطلقة للمؤلف بل هى تتبع واحداً أو أكثر من محتملات التصرف ، كلها موجود فى بنائها منذ البداية . مريم مثلا ، الفتاة الغزلة التى لاتتردد فى أن تشاغل وتقبل كمال صبيا . ماذا يمكن أن تصبح ؟ اختار لها المؤلف أن تنتهى مديرة بار . وكان يمكن أن يجعلها فتاة من فتيات الهوى أو تاجرة أعراض أو غير ذلك من الأعمال التى تعتمد على التعامل بفتنتها أو فتنة الأخريات .. أى عمل فى دائرة الهوى . ولا شىء غير هذا .

ولو كان المؤلف اختار أن يجعلها رئيسة لجمعية دينية أو عضوا فى جمعية خيرية ، لصرخنا جميعا فى استياء : ليست هذه مريم فى شىء . كان عليك أن تمهد لهذا التطور

منذ البداية بأن تظهرنا على ناحية تبتل فى شخصية مريم تعيش جنبا إلى جنب مع غزلها وتبرجها .

فإذا بحثنا فى حياة مريم عن ظروف محيطة تشجع فيها ميلها إلى التبرج والتهتك وجدناها فى مسلك أمها ، ومغامراتها مع السيد أحمد عبد الجواد ، بل إننا لو بحثنا عن سبب لمسلك الأم نفسها لوجدناه فى سنوات الشلل الطويلة التى قضاها زوجها طريح الفراش . والأم تحب المرح والزوج مريض وهى بعد بها بقية من شباب ! ! .

كل تصرف إذن من تصرفات الشخصيات فى الثلاثية ، مقدر ومحسوب حسابه ، إنه ينبع طبيعيا من مقدمات سبقت واستتبعت نتائج بعينها ، لا مفر منها . وهذا بالطبع يضفى على الشخصيات ميزة الاتساق والنمو الطبيعى غير أنه يجعل مهمة الفنان عسيرة حقا إذ هو مطالب بأن يقدم لنا أحداث رواية طويلة تتجاوز ألف صفحة ، وأن يجعل هذه الحوادث من التشويق بحيث تحملنا على متابعة القراءة ، وكل ذلك فى نطاق عام محدد لا يستطيع هو ولا أبطاله أن يتخطوه .

فماذا يفعل نجيب محفوظ كى يحتفظ لروايته بما يلزمها من تشويق ومفاجآت ؟ .

من أهم ما يعتمد عليه المؤلف نوع من « خفة اليد » لازم لكل عمل فنى ، فالفن ـ قبل كل شىء إيهام وهذا الإيهام قائم على محاولة متصلة يبذلها الفنان لإخفاء الصنعة التى يلجأ إليها ليجعل الوهم يبدو وكأنه حقيقة ، الفن كما يقولون فى النقد هو إخفاء الفن .

* * *

ولكى نوضح هذه النقطة ، علينا أن نعرض لحوادث معينة من الرواية . لنختر مثلا حوادث ميلاد وحياة وموت نعيمة ابنة عائشة . إن هذه الحوادث مثل طيب من أمثلة استعمال عنصرى التشويق والمفاجأة عند نجيب محفوظ استعمالا منطقيا « شريفا » وفعالا فى آن .

يجىء عائشة المخاض ونعلم أن ولادتها ستكون عسرة ونأخذ أن نشفق عليها ، ونخاف ، ثم يزداد إشفاقنا وخوفنا حتى لنغدوا شبه متأكدين أنها ستموت . وفجأة يحدث أمر غير متوقع . يقول الطبيب إن الخوف ليس على الأم . فقد اجتازت أزمتها بسلام ، ولكن المولودة هى الأحق بأن نشفق عليها . لقد ولدت ضعيفة القلب . ومن المحتمل أن تموت الليلة ، فإذا ما نجت بدورها فإن من الأرجح ألا تعيش بعد العشرين ولكن الأعمار بيد الله .

أزمة متصلة ضمن بها المؤلف اهتمامنا طوال الحادثة ثم جعل الأم تجتازها بعد أن أدت الأزمة دورها فى ربطنا بالرواية تليها أزمة صغيرة هى أزمة احتمال موت أو نجاة الوليدة ولكن المؤلف ـ عامدا ـ لا يقيم الدنيا ويقعدها من أجل هذه الأزمة ، بل يسارع إلى تطميننا عن طريق الطبيب نفسه (الأعمار بيد الله) وعن طريق أم خليل «سيكون عمرها بإذن الله مديدا كعمر جدتها» . وأخيرا عن طريق حديث السيد أحمد عبد الجواد مع نفسه : «دعا الأحمق الطبيب ليطلع على زوجته بغير موجب» .

لماذا يريد المؤلف تطميننا ؟ ليس إشفاقا على أعصابنا بالطبع ، بل لأنه يريد لنا أن نعتقد أن نعيمة ستعيش طويلا . إن هذا الاعتقاد يخدم أغراضه الفنية لأن فى تصميمه للرواية أن تموت نعيمة بعد عشرين سنة لا أثناء الولادة وهو يريد أن يجىء هذا الموت مفاجأة لنا ، لأنه بهذه الطريقة يصبح أفدح ، وأكثر تأثيرا وأدعى لإشعارنا بالمأساة التى حطمت عائشة .

هو إذن يخدر أعصابنا ليفاجئنا فى الوقت المناسب . ومع هذا فليس لنا أن نحتج عليه . إنه كما قلت يستخدم عنصرى التشويق والمفاجأة استخداما شريفا . لقد أعطانا كل الحقائق من قبل فإذا ما فاجأنا بموت نعيمة بعد عشرين سنة فليس لنا إلا أن نلوم أنفسنا لأننا ننسى بسهولة ما يريد لنا المؤلف أن ننساه .

* * *

إلى جانب حيلة المفاجأة الشريفة يلجأ الكاتب إلى حيل فنية أخرى يضمن بها لروايته التشويق اللازم ، وهذه الحيل يمكن حصر أهمها فيما يلى :

* أخذ القارئ إلى العالم السفلى للمجتمع حيث يجد كل غريب لافت للنظر مثل حياة اللهو الماجن فى بيوت الراقصات والمغنيات ، وفى العوامات . ومن أهم ما يجده القارئ فى هذا العالم السفلى أم ياسين وعلاقتها المتعددة المتشابكة بالرجال تلك العلاقة التى تضفى عليها «رومانتية» المرأة ذات الماضى ، وتجعل منها ومن ابنها ياسين شخصية أشبه بشخصيات الروايات الميلودرامية . (المرأة الخاطئة والابن الموصوم من الموضوعات المألوفة فى التأليف الميلودرامى عامة) .

* كثرة وسرعة التنقل بين حوادث القصة وأشخاصها تجنباً لإملال القارئ . وهنا كثيرا ما يلجأ المؤلف إلى حيل فرعية مثل بداية الفصل الواحد بطريقة غامضة لا نعرف منها مباشرة أية شخصية يتحدث عنها الكاتب ، ومثل إنهاء الفصل على حادثة لم تستوف

تطويرا ، وحكاية وذلك حتى يظل اهتمامنا بها مشبوبا .

* تنوع الشخصيات تنوعا مدهشا وطريفا من أمثلته : الشيخ متولى عبد الصمد ، والباشا صديق رضوان وعجوز البار الذى يتمضمض بالويسكى سنة عن جده ، وصديق السيد أحمد عبد الجواد الذى كان « بالع منزول » حين قبض عليه الانجليز إلى آخر حشد كبير ومسل من الشخصيات .

* الوصف التفصيلي لكثير من العادات والتقاليد التى اندثرت أو كادت ، والتى تربطنا بها روابط عاطفية وفكرية كثيرة . مثل الأفراح وطرق إدارة البيت وعادات الأسر فى التزاور والطهو .. الخ .

بمثل هذه الوسائل الفنية ـ مستخدمة استخداما بارعا واعيا ، وإن جعله دهاء الكاتب يبدو ـ كما قدمت ـ تلقائيا عارضا ـ يحقق نجيب محفوظ ما يشبه المعجزة ، فى حقل القراءة فى العصر الحديث فيحمل القارئ العادى حملا على أن يقرأ عملا طويلا من ثلاثة أجزاء تتجاوز صفحاته الألف ، فى الوقت الذى يعرض فيه نفس هذا القارئ عن أعمال أخرى أصغر حجما وأيسر قراءة ، وأكثر تملقا لتحيزاته وغرائزه . ولكنه العمل الجاد ، المخلص ، يفرض نفسه دائما على القراء فيتقبلون هذا الفرض راضين مرحبين .

ـ ٣ ـ

ماصنعه دانتى من أجل بياتريس ، يريد كمال أن يفعله فى الثلاثية . قال دانتى عن بياتريس فى ختام « الحياة الجديدة » : سأقول عنها ما لم يقله أحد قط عن امرأة . ثم اتخذها من بعد هاديا له ومرشدا . جعلها رمزا ومثالا ، ومنقذا فأغنت حياته وأمدت فنه بالمبدأ والنمط المبرر .

وكان كمال يود لو أتيح له أن يفعل كل هذا . أما الكتاب فلم تنقصه أبدا الرغبة فى كتابته ، وهو لو كان كتبه لجعل لعايدة فيه المحل الأول . لجعلها الرمز والمثال والنمط والمبرر ولكنه فقد عايدة فأحس لأمر ما أنه لم يعد من سكان هذا الكوكب ، شعر بأنه غريب ينبغى أن يحيا حياة الغرباء .

سأل كمال نفسه : « هبك خيرت بين عايدة وبين الحياة السامية ، فأيهما تختار ؟ » وكان جوابه على نفسه : لكن عايدة تتخايل لعينى دائما وراء المثل ! أية عايدة هذه التى تتخايل أمام عينيه ؟ عايدة المرأة ، أم عايدة المثال الذى خلقه كمال على هيئة معبودته ،

ونفخ فيه من روحه وجعله كائنا أثيريا يطوف حول المعبود ولا ينزل أبدا إلى واقع المعشوقة ؟ .

رغم غرام كمال المسرف فى الرومانتية ورغم إصراره الذى لا يتزعزع على أنه يعشق من عايدة الروح ، ويغفل الجسد ، فإنه لايستطيع أن يتعزى عن فقدها بأن يحولها إلى فكرة . إنه إذن يرغبها لنفسه رغم مايردده دائما من أنها المعبود الذى لايريد أن يحيا معه حياة أخرى غير حياة الروح . يشكو ياسين لكمال مايعانيه من ملل فى الحياة مع الزوجة ـ أية زوجة ـ حتى لتصبح هذه منظراً معادا ونغمة مكررة ويتساءل : ترى لو كان نالها أكان فى وسع الأيام أن تجعل منها منظرا معادا ونغمة مكررة ؟ ويصدمه هذا الاحتمال الكئيب ولكنه لا يلبث أن يقول : غير أنى أتحسر أحيانا على الملل من شدة الشوق ، كما يتحسر ياسين على الشوق من شدة الملل .

إنه إذن يريد عايدة المرأة ، وعايدة المثال . ولأنه لا يحصل على المرأة ، يثور ثورة العاجز وينسحب من الدنيا ويهمل الحياة ويلوذ بالمثال إلى أغوار نفسه اللاواعية .

لا . إن حب كمال لعايدة ليس كحب دانتى لبياتريس .. لم يخل هذا الحب قط من الرغبة . فلم يستطع كمال أن يرقى به إلى سلمة التجريد الكامل . آية هذا أنه يتخيل عايدة فى أوضاع كثيرة تتصل بالجنس ، يتخيل ما يدور فى غرفة نومها ليلة الزفاف ، ويتخيل بطنها وقد تكور بالحمل ، ومعدتها وقد أضنتها أعراض الوحم . وصحيح أنه يتقزز لتخيل هذه المواقف ولكن طوافها بخياله أمر ذو بال ، إنه يمثل رغبة مكبوتة .

لعلنا نجد مثالا أقرب إلى حب كمال لعايدة فى حب فيرتر لشارلوت . كلا الشابين يفقد المرأة التى يحب ، فيقيم الدنيا ويقعدها من أجل خسارته هذه ، وكلاهما يتألم فيعبد الألم ، ويتأمل حبه وخيبة أمله فيولى الدنيا ظهره ويؤثر الموت على الحياة ـ فيرتر ينتحر ـ وكمال يموت وهو حى ـ كلاهما لم يستطع أن يخلص الحب من حب الذات ، فكان لا مفر أمامه من أن يلاشى الذات ليهرب من موقف لا يمكن إلى الأبد احتماله .

* * *

على أن مأساة كمال ، إن كان الحب يحركها ويتحكم فيها فهو أبدا لم يخلقها فى البداية ـ إن حيرة كمال وتردده ولدت معه ـ هى حيرة مبعثها التعلق بشىء غامض ، مطلق ، مجهول يسميه الحقيقة . فى الثانية عشرة اصطاد عصفورا وخنقه ثم كفنه وحفر له قبرا فى فناء البيت قرب البئر القديم . وبعد أيام أو أسابيع نبش القبر وأخرج الجثة فماذا رأى وماذا شم ؟ ذهب إلى أمه باكيا ، يسألها عن مصير الميت ، كل ميت ، وقد عرف

قلبه الصغير توا كذب المعنى الأول لكلمة الخلود .

وقد ظل كمال طيلة حياته يجرى وراء هذا الشيء الغامض المطلق بغية أن يمسك به ، ويعرف كنهه . فى سبيله أعرض عن الدين والأسطورة والفن ، وجعل يبنى حياته من جديد على صخرة العلم والفلسفة والمثل الأعلى فى سبيل إدراك الحقيقة خرج كمال فى « رحلة بحث » استغرقت حياته كلها ، وكانت عدته فيها : « رأس كبير وأنف ضخم ، وحب خائب ، وأمل فى المرض » .

هل هو سيرانو دى بيرجيراك ؟ .

المعبودة نفسها تومئ إلى هذا من طرف خفى ، وكمال يقبل المقارنة ويزيد عليها صلة يعقدها بين نفسه وبين أحدب نوتردام . إن بين صاحبى الأنفين الكبيرين صلة تتعدى الخلقة . كلاهما يحب يائسا ، ويسكب قلبه أغانى ومدائح فى وصف الحبيبة . ولئن كان سيرانو يعين كريستيان ــ عامدا ــ على الظفر بيد محبوبته فإن موقف كمال أشد من هذا مفارقة وأدعى إلى الألم . إنه ــ دون أن يدرى ــ يعين غريمه على نيل المرأة التى يحب . هو يثير حماس ابن المستشار للفتاة بما يظهر من حب لها ، وما يضع من أغان فى الإشادة بجمالها فيأخذها الفتى لنفسه ويعود كمال صفر اليدين ــ لا امرأة ولا مثالا . يرجع من عدوه وراء الوهم الجميل كما رجع « بيرجينت » فى مسرحية « ابسن » عجوزا ، محطما . فقد كمال حبيبته ولم يبق له إلا أن يفتش فى ذاته إلى الأبد ، يخلع أوراقها ورقة ورقة ، كأنما هى البصلة التى يمسك بها بطل ابسن فى المسرحية ، ويعريها رويدا رويدا ، ليصل إلى لبها ! .

* * *

غير أن مأساة كمال لا ترجع إلى مثاليته المستحيلة التحقيق ، قدر ما ترجع إلى عجزه عن جميع القدرة اللازمة لتحويل المستحيل إلى حقيقة . هذا العجز هو الذى يجعله يفزع من اتخاذ المواقف ، وتحديد الاتجاهات لأن الموقف والاتجاه يستتبعان العمل ، والعمل بالنسبة له شيء رهيب ! .. هو لهذا يهرب من الممكن إلى المستحيل ، ومن الجزئى السهل التحقيق إلى المطلق المستعصى على البلوغ . هو هاملت آخر مشلول الإرادة مشفق من حمل العبء ، ساخط على القدر لأنه خصه هو بهذا العبء . على كمال تنطبق عبارة يقولها أحمد عن نفسه :

« لشد ما يبدو لى المبدأ أحيانا كأنه لعنة مصبوبة علينا من القضاء والقدر .. كأننى المسئول الأول عن الإنسانية .. »

ولكن – من حيث أن أحمد يتقدم ، بعد جهاد ، ليحمل تبعة تحقيق مبادئه فيجد بهذا سعادة وراحة من العبء نفسه ، يظل المبدأ أمام كمال لغزا يتهيب أن يحله فيغتال اللغز أيام حياته يوما وراء يوم ، كما اغتال « وحش طيبة » الواحد بعد الآخر من سكانها .

كمال يدفع ضريبة فادحة يتقاضاها التاريخ من كل من يواجه معركة كبرى فيقرر تارة أن يلعب فيها دور « اللامنتمى » وتارة أخرى دور الإنسان الكبير القلب الذى تضعه عواطفه النبيلة فوق المعركة . فى الحالتين ينأى كمال عن المعركة ، والمعركة بعض منه ، تدور فى داخل نفسه كما تدور فى خارجها . ألم يخسر ابن التاجر فتاته لأنه ابن تاجر ، ولأن غريمه ابن مستشار ؟ .. ماذا أغناه إزاء هذه الخسارة أن يتعفف عن الشماتة بآل شداد ويتركها لأحمد المفتون بصراع الطبقات ؟ فوارق الطبقات حقيقة دمرت حياته . وكلما حاول أن يهرب منها لاحقته فى موقف وراء آخر ، يقول فؤاد الحمزاوى ، وقد أصبح وكيلا للنيابة ، إنه سينتظر دون زواج حتى يرقى قاضيا فيستطيع أن يتزوج من ابنة وزير ، يعلق كمال على هذا فى سره قائلا « يابن جميل الحمزاوى ! عروس من صلب وزير وحماتها من المبيضة .. » .

هذا هو الإحساس الراقد فى نفس كمال بوجود الطبقات ، يعلن عن نفسه بعد أن استفزته وصولية فؤاد الحمزاوى . إن هذا الأخير انتهازى قطعا ، ولكن صلة كمال به من أولها لآخرها تعكس وجها بعينه من أوجه صراع الطبقات – وجها نرى فيه كمال المفكر المثالى المتعالى على الطبقات ، يتصرف بنفس الأحاسيس التى تتصرف بها أمه أمينة فى نفس هذا الموقف . تقول أمينة بعد أن بلغها أن فؤاد لم يتقدم لخطبة نعيمة : « هذا عبث لا يليق .. ألا يدرى من يكون هو ومن تكون هى ؟ » .

كيف إذن يريد كمال أن يتجاهل وجود الطبقات ؟ .. إن هذا التجاهل ليس إلا وسيلة أخرى من وسائل الهرب من الجزئى القابل للتحقيق ، إلى المطلق المستحيل البلوغ . مادام ليس هناك طبقات بل إنسانية عامة فليس ثم محل للمعركة وهذا هو مايريده كمال وما يسعى إليه ليعيش فى سلام مع نفسه ، ولكن الواقع المحيط به ، وتساؤلاته الدائمة تؤكد له جميعا زيف هذا المعتقد . إن هذا موقف لا يتخذه إلا من حرم الإيمان . لهذا يحسد كمال ابن أخته عبد المنعم على إيمانه المقرون بالعمل ويتخايل أمام عينيه مثل آخر جديد نبت من تأمل هذين الشابين .

* * *

قال له أحمد وهو فى سجن القسم ينتظر الترحيل إلى الطور . « إن الحياة عمل وزواج وواجب إنسانى عام » . وما هذا الواجب العام إلا العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة فى تطورها نحو المثل الأعلى . وقد فهم كمال هذا القول على أنه دعوة للإيمان ، وتبين أنه ليس من اليسير على المرء أن يعيش فى قمقم أنانيته ، ثم يكون سعيدا فى نفس الوقت .. هذا إذا كان إنسانا حقا .. !

يعود « اللامنتمى » من رحلة البحث الطويلة ، ومشكلة الإيمان ما زالت قائمة أمامه دون حل ، يعود . وهو يقول : « غاية ما أستطيع أن أعزى به نفسى هو أن المعركة لم تنته ولن تنتهى ولو لم يبق من عمرى إلا ثلاثة أيام .. » .

وقد يكون هذا جوهر ما يشعر به كمال ونحن على أهبة توديعه بعد رفقة طويلة . غير أن هذا المسافر بلا متاع قد عاد من طوافه وقد انسكب على مشكلته ضوء جديد . لقد تبين أن الشك نوع من الهروب كالتصوف والإيمان السلبى بالعلم .

ومن يدرى ؟ لعله يتغير . لعله فى اليوم الثالث من الأيام الثلاثة التى ستبقى من عمره يحس بدفء الإيمان يدلف إلى غرفات قلبه ، بعد أن عاشت هذه الغرفات طويلا فى البرد والفراغ .

عن كتاب « دراسات فى الرواية المصرية »
القاهرة ١٩٦٤

- ٦ -
فهمى عبد الجواد

« .. ولكنه يشعر بكل ما فى قلبه من قوة بأن ثمة ما يجب عمله ربما لم يجده ماثلاً فى عالم الواقع ، ولكنه يشعر به كامناً فى قلبه ودمه ، فما أجدره أن يبرز إلى ضوء الحياة والواقع ، أو فلتمض الحياة عبثاً من العبث وباطلاً من الأباطيل » .

* * *

فى بناء أدبى متماسك من نوع رواية « بين القصرين » للكاتب الروائى الكبير نجيب محفوظ ، يصعب أن ننتزع شخصية واحدة لنفحصها بمفردها وبمعزل عن بقية الشخصيات والعلاقات والأحداث التى تتبلور وتتحدد فى علاقة وثيقة بعضها بالبعض . فالرواية تقدم لوحة كاملة تتحرك فى بطء زمنى وئيد ، تتداخل ألوانها وظلالها ، وتتشابك أحداثها وعلاقات شخصياتها فى محاولة من أجل خلق تصور شامل عن جوهر مرحلة تاريخية كاملة من حياة شعب بأسره . وبهذا الشكل ، قد يكون من التعسف أن نعزل شخصية فهمى عبد الجواد لنفحصه بمفرده بعيداً عن بيته وأسرته . إن ما يمنعنا من القيام بهذا العمل بصورة مباشرة ، هو ذاك المنهج الذى أخذ به المؤلف نفسه من محاولة النفاذ إلى جوهر الحقيقة التاريخية الواقعية واستحضارها إلى عمله الأدبى ، الشىء الذى لا يجعل الرواية مجرد عمل واقعى ناضج وحسب ـ وإنما يحيلها إلى صورة حية متماسكة لذلك الجانب من الحقيقة الواقعية الذى جعله المؤلف أساساً تاريخياً ـ وفنياً ـ لعمله الأدبى . كما أن التماسك الشديد الذى يتميز به بناء الرواية ، والرؤية الشاملة التى تشكل قوة جاذبة تلحم جزئيات الرواية وتشدها بعضها إلى البعض ـ هذه الرؤية التى استهدفت كشف المعنى الكلى للعملية الاجتماعية فى تلك الفترة التى شملتها الرواية من التاريخ ـ أقول إن ذلك التماسك وتلك الرؤية هما ما يجعلان اكتشاف المعنى الكلى للعمل الأدبى شيئاً لازماً من أجل فهم شخصية واحدة من شخصيات الرواية ، وعلى وجه الخصوص

من أجل فهم شخصية فهمى عبد الجواد .

وفى مثل تلك المرحلة التاريخية التى اختارها نجيب محفوظ بيئة لخلقه الفنى ، حينما عاش الشعب المصرى تجربة الشروع فى النضال من أجل استعادة حريته ، لا من براثن الاستعمار الإنجليزى وحده ، وإنما من تحت تسعة قرون كاملة من التجهيل والإفقار والتجمد الحضارى والضياع القومى والقهر السياسى والفقر الروحى المدقع ، أقول إن عملاً روائياً يتخذ من تلك المرحلة التاريخية التى تحتوى مثل تلك التجربة ، لا يسعه أن يتخذ من « الشخصيات » المتفردة وحدة لبناء عمله الفنى ، إلا بمقدار ما تكون تلك الشخصيات أنماطاً دالة على مجموع الآخرين . فإن الشعب فى مجموعه هو الذى عانى الجهل والفقر والتجمد والضياع والقهر ، ولم يتفرد بهذه المعاناة أشخاص متميزون . كذلك فإن الشعب فى مجموعه هو الذى شرع يشن النضال من أجل الحرية ، على مستويات متفاوتة من النضال ولم يستأثر بهذا النضال أشخاص متفردون . ولكن الحرية هنا تتخذ مفهوماً أكثر شمولاً من مجرد الهدف السياسى الذى تحدده الحركة السياسية لنفسها . الحرية هنا لا تعنى مجرد « الاستقلال » أو طرد جيش الاحتلال ، وإقامة حكم وطنى ، أو إعادة حكم الخليفة التركى باعتباره صاحب السلطة الشرعية فى مصر .

وقد قال لنا نجيب محفوظ فى إشارة عابرة إن فهمى قد تأثر بشىء من تعاليم الشيخ محمد عبده . فما معنى تأثر الثورى الوحيد فى « بين القصرين » بهذه التعاليم ؟ المفروض أن يكون فهمى بهذا الوضع امتداداً لمقاومة العقلية المصرية ذات الأسس الثقافية التقليدية لكل صور التخلف السياسى والاجتماعى والعقلى والروحى التى سادت مصر والعالم العربى طوال القرون العشرة السابقة .

إن محاولات الغزاة على اختلاف مستوياتها لم تتوقف فى سبيل الوصول إلى امتلاك روح الشعب العربى المقهور وعقله . ومنذ دخل الفاطميون مصر وحكموا الشام كله والجزيرة العربية ، بدأت تلك المحاولات لترويض الشعب العربى وعقله وإخضاعها لنظم عقلية وفكرية تقوم فى معظمها على النقل والخرافة ، أو على الاستعلاء العنصرى والتزييف الحضارى المنظم . وربما لم تبدأ المقاومة الجدية من جانب العقل العربى فى مصر إلا فى منتصف القرن الثامن عشر فى الأزهر ، ولم تبلغ هذه المقاومة ذروتها إلا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين فى عصر الشيخ محمد عبده ، وعبد الرحمن الكواكبى ، وأديب إسحق وقاسم أمين وغيرهم .

إن مساهمات الشيخ محمد عبده فى الدفاع عن الإسلام أمام اتهامات هانوتو لإثبات

« قيمة الإنسان وحرية إرادته » فى الإسلام لم تكن غير إعادة تفسير موقف الفكر الإسلامى من قضية الإنسان والجبر الكونى أو المشيئة الإلهية[1] . كما كانت مساهمات الشيخ عبد الرحمن الكواكبى فى البحث عن الشكل السليم للحكم وهجومه على الاستبداد وتأكيده على ضرورة أن يكون الخليفة عربياً وأن يكون اختياره بالانتخاب وسلطته روحية مع وجود حكومة منتخبة مسئولة أمام مجلس الشورى يتغير كل فترة من الزمن[1] ، كانت هذه المساهمات تعبيراً عن قلق فكرى إزاء قضية الرابطة الدينية وقضية العروبة من ناحية ، كما كانت تعبيراً عن بداية رفض تداخل الدين والدولة والمطالبة بدولة علمانية من ناحية أخرى . أما دعوات أديب إسحق صاحب الدعوة إلى مجانية التعليم ، وقاسم أمين الداعى إلى تحرير المرأة وتعليمها فى أواخر القرن التاسع عشر ، فهى غنى عن كل تفسير من ناحية مغزاها الاجتماعى الواضح .

إن هذه المساهمات وغيرها ، التى بدأت منذ منتصف القرن الماضى على وجه التقريب واستمرت رغم نكسة الحركة السياسية الوطنية بهزيمة الثورة العرابية فى مصر ١٨٨٢ إنما كانت تعبيراً عن تلك الروح الجديدة التى دبت فى أوصال العقلية التقليدية السائدة فى الربع الأول من القرن العشرين . فالإسلام لم يعد طقوساً للوضوء والصلاة والحج والنفقة ، وإنما أصبح سنداً لتحرير السلطة السياسية من الطغيان بعد أن ثبت أن « الخليفة » التركى لا يملك تفويضاً من الله ولا من النبى يتصرف بمقتضاه فى شئون الخلق . والمسلمون لم يعودوا هم كل من يدينون بالإسلام . ففكرة القومية تبدو باهتة متذبذبة بين الدين والوطنية القطرية ، وفكرة العروبة تتوسطها ولا تحصل على فرصتها كاملة فى النضج والوضوح . ومناقشة حرية الإنسان تتخطى مسألة « جدارة » الإنسان بالحرية لكى تصل إلى تأكيد « حقه » فى تلك الحرية ، وضرورة الحرية من أجل أن يصبح جديراً بصفة الإنسانية[1] والتعليم لا ينبغى أن يترك للصدفة وللعميان من الفقهاء ولا لمشايخ عواميد المساجد والمرأة لا ينبغى أن تظل متاعاً ولا هملاً ملق يتسلى بالدسائس والطعام والثرثرة .

كانت هذه هى ذروة مقاومة العقل المصرى التقليدى للتخلف وذروة محاولته لتخطى

جموده القديم ، واستمداد مبررات التطور من أسسه التقليدية أو إقامة هذا التطور على تلك الأسس . ولكن فهمى – باعتباره طالباً فى مدرسة الحقوق لم يكن امتداداً خالصاً لذلك الفرع من مقاومة العقلية المصرية للتخلف الفكرى والروحى – التى استندت أصلاً إلى العقلية الإسلامية والجانب المستنير من تراثها . كان فهمى بوضعه الآخر الجديد ثمرة لحركة أخرى – بدأت من الأزهر أيضاً منذ عصر رفاعة الطهطاوى – ولكنها خرجت عليه منذ نادى لطفى السيد بضرورة الترجمة والنقل الثقافى من الغرب . وعلى أى حال فلم يكن من الممكن أن يستمر الوفاق بين العقلية التقليدية والثقافية الغربية طويلاً طالما أن حملة الثقافة الغربية لم يعودوا يأتون من صفوف طلبة الأزهر – معقل العقلية التقليدية . وإنما أصبح لهم نظام تعليمى جديد لا علاقة له بالنظام الأزهرى ولا بالثقافة الأزهرية ، خاصة وأن السلطة الاجتماعية قد انتقلت إلى خريجى هذا النظام التعليمى الجديد من الأفندية أبناء البورجوازية الجديدة التى قررت أن تقلد قاهريها وأرباب نعمتها الأوروبيين فى كل شىء . وبذلك بدأ الانفصام العقلى داخل العقل المصرى ، وبدأ الصراع بين القديم الأزهرى ، وبين الجديد الذى مثلته دفعات الدارسين فى أوروبا ، المتعلمين الأفندية أبناء الطبقات العليا والمتوسطة من قراء أرسطو وجان جاك روسو وكل الثقافات المثالية ، يقابلون بين ثقافتهم التى اعتبروها « عقلاً » خالصاً ، وبين التراث كله الذى اعتبروه « خرافة » خالصة ، رغم محاولات كتاب من مثل محمد حسين هيكل ، أو طه حسين للاحتفاظ بنوع من التواصل أو الجسر الممتد بين الثقافتين والعقليتين . ومن هنا بدأ الانفصال بينهم وبين عقلية مجتمعهم سواء العقلية التقليدية الجامدة السائدة ، أو العقلية التقليدية ذات الاتجاه التجديدى المتحرر .

وقد قال لنا نجيب محفوظ فى إشارة عابرة أيضاً أن فهمى قد تأثر بمحمد فريد – الزعيم المنفى للحزب الوطنى – وظل يردد اسمه ليربط عودته بعودة الخديو عباس الذى عزله الإنجليز ، وليربط بينهما وبين عودة الخلافة إلى سابق قوتها ، دون أن يدرك شيئاً عن التناقض بين استقلال مصر الذى يريده محمد فريد ، وبين عودة الخديوى بسلطة الخلافة المنتصرة التى يريدها هو مثلما تريدها أمه الطيبة وأبوه المتحمس السلبى – إلى جانب الاستقلال . وربما أراد نجيب محفوظ بالربط بين عودة محمد فريد وبين انتصار الخلافة وعودة الخديوى المعزول ، ربما أراد أن يشير إلى أن فهمى – ثورى بين القصرين – إنما كان الشخصية النمطية التى تجمع بين اتجاهات التجديد فى العقلية التقليدية وبين اتجاهات التغيير العقلى الكامل الذى تطالب به الثقافة الجديدة . وربما

كانت الإشارتان السابقتان عن تأثره بمحمد عبده ومحمد فريد كلتاهما تأكيداً لهذا المعنى فى شخصية فهمى عبد الجواد . وقد ظل فهمى يردد اسم محمد فريد والخديوى عباس ويتمنى أن تنتصر تركيا فى الحرب حتى تعود الخلافة إلى سابق قوتها ، إلى أن انتهت الحرب ، وهزمت تركيا ، فانهارت كل هذه الآمال . ولكنه يسمع أن وفداً يتزعمه رجل نصف مشهور اسمه سعد زغلول قد تقدم بمذكرة إلى المندوب السامى الإنجليزى مطالباً برفع الحماية وإعلان الاستقلال . منذ ذلك الحين أصبح فهمى وطنياً بالمفهوم السياسى الجديد ، مطالباً بالاستقلال التام ، يتمنى الموت الزؤام فى سبيله ولا يبدى استعداداً كبيراً للقتال المنظم من أجل هذا الاستقلال ، ولا يكاد يعرف شيئاً عن صورة وطنه بعد تحقيق ذلك الاستقلال الذى تخامره الرغبة فى الموت فى سبيله . وربما كان هذا التحول إشارة من جانب المؤلف إلى تحول فى عقلية بطله الثورى نحو فهم جديد لكل القضايا يطرحها على ذهنه الوضع السياسى والفكرى الجديد الذى ساد فى وطنه مع انتهاء الحرب ومع اكتمال انهيار العالم القديم وانهيار مبررات الأمل فى تطويره . إلا أن المؤلف لم يستخدم أيا من إشاراته ــ الأولى ولا الأخيرة ــ إلى المؤثرات العقلية التى كونت عقلية فهمى عبد الجواد بأية صورة . إننا لا نرى ثورى « بين القصرين » الوحيد وهو يفكر على الإطلاق ، ولا نراه وهو يفرز ثمرات تأثره بمحمد عبده ومحمد فريد ــ بكل ما يعنيه هذا التأثر من معان ، ولا نراه وهو يلعب الدور الإيجابى المنتظر منه لكى يعكس ما طرأ على روح وطنه وعلى عقله من تغير بانهيار العالم القديم الذى كان ينتمى إليه هذا الوطن ، وكان هو نفسه ينتمى إليه فى جانب من جوانبه .

فهل كانت إشارة نجيب محفوظ إلى تأثر فهمى بتعاليم محمد عبده ومحمد فريد إشارة عشوائية ظن المؤلف أنها تكفى للتدليل على « نمطية » فهمى عبد الجواد ؟ وهل تحول فهمى إلى نمط حقيق بهذه الإشارة ، حتى إذا أضفنا إليها كل حضوره القليل فى البناء الروائى لبين القصرين فى مجموعه ؟ لقد كان من الممكن أن يتحول فهمى عبد الجواد إلى نمط شامل الدلالة على كل تناقضات روح وطنه وعقليته لو أن تلك الإشارات العابرة قد تحولت إلى هم حقيق للمؤلف بمثل ما تحولت « حوادث » ياسين المضحكة (وهو الأخ الأكبر لفهمى) إلى هم كبير من هموم الرواية حملت على عاتقها أن توضحه بكثير من التفاصيل التى لا جدوى منها .

* * *

هكذا نوشك أن نستغرق فى عملية عزل فهمى عبد الجواد وتأمله على انفراد ، قبل

أن نقدم ما يبرر هذه العملية . ولكننا نرى فى فهمى عبد الجواد ـ رغم حركته المحدودة فى الرواية ـ الجوهر الحقيقى لذلك الجانب من الواقع التاريخى الذى أراده المؤلف بيئة لعمله ، والذى شغل المؤلف نفسه بمهمة استحضاره إلى الرواية . فإذا كانت « بين القصرين » باعتبارها بداية لنهاية مرحلة كاملة من أدب نجيب محفوظ ـ إذا كانت جزءاً من بحث هذا الأديب المفكر عن حقيقة وطنه وعن حقيقة معنى انتمائه الاجتماعى والفكرى داخل هذا الوطن ، وإذا كان منهج الالتزام بالحقيقة هو المنهج الذى اختاره المؤلف ـ بغض النظر عن مدى التزامه به ـ حتى يصل إلى هدفه الفردى والجماعى فى وقت واحد ، فإننا نرى أن فهمى عبد الجواد هو المحور الذى يدور حوله جوهر تلك الحقيقة التى التزم بها نجيب محفوظ . فقد كان فهمى هو الوحيد فى ذلك الجيل من أجيال الرواية الذى أثقلت المعاناة الروحية ـ رغم خفة معاناته ـ تجربته مع الحب والأسرة والوطن ، أى تجربته الفردية والجماعية كلها . وإذا نظرنا إلى « بين القصرين » باعتبارها الحلقة الأولى من ثلاثية روائية كان بطلها الأساسى هو «كمال عبد الجواد » الشقيق الأصغر لفهمى ، وكان موضوعها الأساسى هو معاناة كمال الروحية والفكرية والاجتماعية ـ باعتباره تصويراً للمؤلف نفسه كما أقر بذلك نجيب محفوظ ، وباعتباره محاولة لتجسيد جيله بكامله ـ فإننا نرى فى فهمى السلف الحقيقى لكمال ، وليس أباه الروحى ، تماماً مثلما كان جيل فهمى هو السلف الحقيقى لجيل كمال بينما عجز أبيهما عن الارتباط الروحى بالآخر . فبينما انشغل كمال بقضايا الفكر المجردة بعيداً عن هموم الواقع أو متباعداً عن الأصول الواقعية لقضاياه الفكرية ، فسنرى كيف انشغل فهمى « بالمهام » وليس « بالقضايا » اليومية الشديدة الجزئية ، دون أن يشغل عقله بالبحث عن مدلولاتها الفكرية حتى ولا على المستوى الجزئى العادى إلا نادراً ، وغالباً من خلال تقريرات المؤلف الخارجية ، وليس من خلال مواقف الشخصية نفسها . ورغم هذا فقد كان فهمى هو المشغل الوحيد بين مجاليه فى الرواية بشىء أكبر من ذاته الفردية الصغيرة ، على العكس تماماً مما كان كمال من بعده . انشغل فهمى بالعمل الثورى دون كثير من التفلسف أو دون تفلسف على الإطلاق ، بالصورة التى أرادها له المؤلف ، من أجل استقلال وطنه بينما انشغل كمال بالبحث التأملى الخالص عن وجوده الفردى مروراً بكل الفلسفات التى عرفها . ولكن ، قد يبدو التشابه بين الشقيقين والتتابع المنطقى بينهما ، فى بداية انشغال كل منهما بمشكلته الأساسية الخاصة به من خلال تجربة كل منهما العاطفية الموءودة ، وفى الأسباب التى أدت بكل من التجربتين إلى الفشل ـ بعد التشابه الجزئى

بين ملامح التجربتين ـ وفى رد فعل كل من الشقيقين إزاء فشل تجربته . لكل ذلك فإننا نريد أن ننتزع فهمى عبد الجواد قليلاً من بين أبيه وأمه وإخوته ـ وليس من بين ارتباطاته بهؤلاء أو بوطنه ـ لكى نتأمله على انفراد .

ومع هذا فإننا بعزلنا لفهمى عبد الجواد لا نفرض على شخصيته وضعاً بعيداً عن الوضع الذى هيأه لها المؤلف . فبين أب جبار متعال بالغ القسوة لا تشغل عقله غير أمور تجارته أو بيته أو فسقه ، وأم مستضعفة مقهورة سلبية أمام زوجها تعمل لحسابه أمام أبنائه ولحسابهم أمامه تكاد الخرافة أن تكون هى لباب تصورها عن عالم الروح والعقل ، ثم أشقاء تتوزعهم مشاغل الزواج أو المرح ـ المشروع وغير المشروع ـ والثرثرة التى بلا نهاية ، أقول إنه بين أسرة هذا هو جوهر تكوينها النفسى والعقلى ، فلن يكون الشاب الحقوقى المتقد حماساً الذى يسمح لنفسه بأن يحب ، وأن يشغل عقله بأمور السياسة والحرب ، لن يكون هذا الشاب سوى نبت غريب غير مألوف ، وإن كان حبيباً ومحترماً من الجميع . ولن يكون من المستغرب أن .. « تتراءى لعينه دنيا جديدة ، وطن جديد وبيت جديد وأهل جدد ، ينتفضون جميعاً حماساً وحيوية ، ولكن ما أن يفيق على هذا الجو من الفتور والسذاجة وعدم المبالاة حتى تشب بين أضلعه نار الحسرة والألم ، فتروم فى قهرها متنفساً ـ أياً ما كان ـ تنطلق منه إلى السماء » ... إلى السماء يود أن ينطلق فى هذه اللحظة ، غريباً حتى فى البيت الذى يعيش فيه أهله ، غريباً حتى عن أهله . ولكن فهمى لايعانى هذه الغربة إلا فى لحظات « انفعاله » الحماسى الذى لا يقابله انفعال حماسى من جانب الآخرين . فهو مؤمن بدينه إيماناً راسخاً ، ولا يمانع فى تقبل أحجبة الشيخ المجذوب ، بل يتقبلها فى رضى ظاهر رغم إنه يتشكك فيها « وإن أبت عليه دماثة خلقه أن يجهر بتشككه أو يعلن استهانته » ، غير أنه يستطيع فى لحظة الانفعال أن يواجه أمه بهذه القولة المجدفة «إن سعداً سيعمل ما كانت تعمله الملائكة لسيدنا محمد » . وهو يستطيع فى لحظة الانفعال أن يرفض طلب أبيه إليه بأن يقسم على القرآن ألا يشترك فى المظاهرات ولا فى أعمال الثورة ، ولكنه فى لحظة التروى الهادئ لا يجرؤ على مواجهة الأب الجبار حتى ولو من أجل التشفع لأمه الحبيبة نفسها . لذلك فإننا نراه فى لحظة الانفعال قادراً على السخط على « الفتور والسذاجة وعدم المبالاة » ولكنه فى لحظة التأمل الساكن ، لحظة الاستيقاظ من النوم ، يستطيع أن يوائم بين قلقه الروحى الذى لا يستقر وبين سكينة بيته التى لا ينتابها قلق من هذا النوع ، وأن يطامن من سخطه ليكتشف أن «كبار الحادثات لا يعطل صغار الأعمال ـ ليست أماً على هامش الحياة هى التى أنجبته

والأبناء وقود الثورة ، وهى التى تغذيه والغذاء وقود الأبناء ، الحق أن ليس ثمة شىء تافه فى هذه الحياة » . هكذا يستطيع فهمى أن يلم شمل تطلعه المتواضع إلى حياة جديدة وموقف جديد من عالم متغير ، مع نفس الحياة القائمة والعالم الموروث والموقف الراسخ . ولكن كيف لنا نحن أن نستسلم فى شخصية فهمى لهذا التقابل بين لحظات الإيمان ولحظات القلق ، لحظات التمرد ولحظات القبول ، لحظات الرفض ولحظات الحنين ؟ .

الحق أنا سنخطئ خطأ فادحاً إن نحن تصورنا غربة فهمى عبد الجواد باعتبارها من نوع تلك الغربة التى عاناها شقيقه الأصغر كمال فيما بعد حينما تحطمت مثله العليا أمام ناظريه ثم لم يحصل على مثل أعلى واحد جديد بدلاً من المثل القديمة المتحطمة . كانت غربة كمال غربة عقلية فرضتها عزلته الاجتماعية الكاملة ورغبته فى حل مشاكل الفكر المجرد بعيداً عن مشاكل الواقع المادى . كذلك فإننا سنخطئ خطأ لا يقل خطورة إن نحن اعتقدنا أن غربة فهمى من نوع غربة المثقف الغربى المعاصر ـ الذى حصلنا منه على مفهوم الاغتراب الحديث . فهذه الأخيرة غربة اجتماعية يعيشها مثقف فقد انتماءه لمجتمعه القائم نتيجة لتعقيد هذا المجتمع وماديته وضراوته . لا يسعنا أن ننظر إلى فهمى باعتباره نوعاً من المغترب العقلى لأنه لم يشغل نفسه بأمور العقل كثيراً ، كذلك فإننا لا يسعنا أن ننظر إليه باعتباره نوعاً من المغترب الاجتماعى وضحية عالم معقد طالما لم يكن عالمه معقداً إلى الدرجة التى يمكن أن تخلق هذا المغترب الحديث ، وطالما استطاع فهمى أن يعيش فى سلام جزئى على الأقل مع واقع أهله العقلى والروحى المتخلف رغم حنينه إلى بيت جديد وأهل جدد . إلا أن ثورة فهمى ـ أو ثورة جيله التى قدمها علاجاً لذلك العالم إنما كانت موجهة فى أساسها ضد « احتلال » الغزاة ، وليس ضد تخلف مجتمعه وتعفنه إلى جانب توجيهها ضد هؤلاء الغزاة . لقد نظر فهمى ـ كما نظر جيله من الثوار ـ إلى الغزاة نظرة الكراهية ، واكتفوا بالنظر إلى وجه مصر نظرة الأسى . لقد خرجوا من رحم مصر ، ولكنهم لم يكونوا يملكون القدرة على أن يمنحوها وجهاً جديداً ، إذ لم يمتلكوا أى تصور عما يمكن أن يكون عليه هذا الوجه الجديد ، رغم تشككهم فى جمال وجهها الذى عرفوه ، ورغم سخطهم على ما علق به من غبار القرون العشرة السابقة . هكذا كانوا ثواراً فى مواجهة الاحتلال ـ على اختلاف مستوى ثوريتهم واستعدادهم للمضى فى الثورة إلى مداها ـ ولكنهم لم يكونوا غير مشفقين مما آل إليه عقل شعبهم وروحه . وهكذا كان فهمى بنبله ودماثته وحرمانه واستشهاده ـ وهذه هى الصورة التى رسمها المؤلف

الثورى « بين القصرين » ـ يعيش بين جماعة رجالها من القساة الغلاظ الفاترين أو السلبيين الفسقة ، رغم طيبتهم وتدينهم وتجاوبهم الوجدانى الذى لاشك فيه مع شعبهم ، ونساؤها مستسلمات قانعات ساذجات جاهلات ـ أقول إن فهمى كان بهذا الوضع مغترباً أخلاقياً وضحية لعالم منحط .

ومع هذا فإننا لا يسعنا إلا التساؤل عن موقف فهمى الحقيقى ـ بعيداً عن تحديد نوع اغترابه ـ من انحطاط عالمه ، وهو العالم الذى لم يبرز منه المؤلف سوى البيت والأسرة . إننا لم نعرف شيئاً عن أصدقاء فهمى فى مدرسة الحقوق ـ قبل الثورة أو فى أثنائها ـ وقد كانت دراسة الحقوق فى هذه الفترة من أنضج أمثلة العلم الحديث الذى خلف التعليم الأزهرى القديم . بل إننا لم نلمح شيئاً مما تأثر به فهمى من هذه الدراسة أو علاماتها على شخصيته أو تفكيره أو مواقفه . إن فهمى يلوح كما لو كان قد ولد جاداً رزيناً عاقلاً طموحاً عاطفياً مكتئباً ، بعيداً كل البعد عن شخصية أبيه ـ فيما عدا ملامح وجهه ـ ومناقضاً كل التناقض لشخصية أخيه الأكبر الشهوانى المندفع ياسين . لم يصدم فهمى حين اكتشف الجانب الآخر المنحل من شخصية أبيه فى « فرح » أخته عائشة ، بل إن دهشته كانت دهشة قليلة بالقياس إلى وقع هذا الاكتشاف الذى زعزع وجدان كمال فيما بعد . وحينما رفض أبوه فى غلظة أن يخطب له فتاة أحلامه مريم ، كان رد فعله هو « الصمت » المطبق الكامل ، والهروب إلى أحلام اليقظة تمتزج فيها مريم بانتصار الثورة ومقابلته للزعيم ، وحينما جاء نبأ علاقة حبيبته القدسية هذه بالجندى الإنجليزى لم يتعد انفعاله أكثر من « الألم » الذى لم يمنعه من مجاراة مناوشات شقيقته خديجة فى مزاحها الذكى حول مريم نفسها ، المزاح المحمل بموقف خديجة الحاسم من مريم ومن حب شقيقها لها ، أما كمال فقد واجه ما يشبه الانهيار الداخلى الكامل حينما « تزوجت » معبودته التى لم يكن هو نفسه قد فكر فى الزواج بها . وحينما انتهت الحرب ، وهزم الألمان ، وهزم الخليفة التركى ، وطاشت أحلام فهمى الوطنية الأولى وبدا الموقف مظلماً باعثاً على اليأس ، لم يشعر فهمى بأكثر من الأسى الممتزج بالدهشة السطحية لهذه النهاية غير المتوقعة . فما الذى دفع فهمى إلى الثورة والانغماس فى أعمالها هذا الانغماس الكلى الذى دفع به إلى الموت ، وهو الذى شعر بالامتعاض فى البداية لأن الزعماء الجدد لم يكونوا من رجال حزبه الوطنى القديم؟.

الحق أننا يخالجنا بعض الشك فى دوافع فهمى إلى الثورة ـ رغم كراهيته المبكرة للإنجليز ـ وإن لم يخالجنا أى شك فى نبل اندماجه التالى فى الثورة نفسها ، ولا فى عظمة

استشهاده المجيد . فبينما أجهد المؤلف نفسه فى تصوير شخصياته جميعاً من خلال مواقفهم العملية الخارجية ، ومن خلال التجسيد البارز لعلاقاتهم بعضهم بالبعض ، ولم يلجأ إلى التحليل اللفظى لهذه الشخصيات أو لعلاقاتها من داخل وعيها الباطنى الخاص إلا نادراً ـ ربما باستثناء الأب . فإننا نرى فهمى وحده لا يحظى بمثل هذا الاهتمام من جانب المؤلف . إنه صامت معظم الوقت فى جلسات القهوة العائلية فى المساء ـ إلا إذا ثارت مناقشة سياسية ، مناقشة فحسب . ساعتها ، سنرى فهمى والانفعال يطغى على الوعى عنده ، وإذا به لايردد أكثر من مجموعة من الشعارات الحماسية ، يسندها باستشهادات دينية متواضعة ، الأمر الذى يجعلنا نتساءل عن مدى معرفة هذا الثورى بتعليم أستاذيه فى الاستنارة والثورة ـ اللذين ذكرهما المؤلف عرضاً ـ محمد عبده ومحمد فريد . وفهمى يحب بطريقة فيها من الصمت والسلبية أكثر مما فيها من محاولة البوح والوصول ، حتى أننا نتساءل عن مصير هذا الحب لو أن مريم هى التى وقع عليها اختيار المؤلف لكى تكون البادئة بالاهتمام بفهمى . وهو يفضل التظاهر بالنوم حين تكتشف فضيحة أخيه ياسين الأولى ثم الثانية . إننا لا نكاد نلمح لفهمى طوال الرواية أكثر من موقفين إيجابيين بارزين ، الأول هو مقابلته صدفة لكمال بعد انفضاض إحدى المظاهرات وطلبه إلى شقيقه الأصغر ألا يتفوه بكلمة عن هذه المقابلة فى البيت . والموقف الثانى هو ذلك اللقاء بينه وبين أبيه بعد حادثة الجامع . اللقاء العاصف من جانب الأب ، الدامع المرتبك ـ ولكن الممتلئ إصراراً على موقفه ـ من جانب فهمى . ولكن فهمى إلى جانب فقره الظاهر فى المواقف العملية الخارجية ، نرى المؤلف يغدق عليه من محاولات صنع المونولوجات الداخلية ـ بهدف اكتشاف وعيه الباطن وتيار تفكيره ـ حيث تمتزج فيها المناجاة الذاتية ، بتقريرات المؤلف المباشرة ، بجزئيات صغيرة من البيئة الواقعية المباشرة التى يعيشها فهمى فى لحظة المونولوج . ومع هذا فقد اندفع فهمى إلى عمله الثورى الأول من خلال موقف عملى آثر المؤلف أن يورده فى صورة تقريرية لا تجسيد فيها ، حينما احتدمت المناقشة بين الطلبة والركاب فى الترام المتجه إلى مدرسة الحقوق ، ساعتها اندفع فهمى إلى المظاهرة ، لا يستطيع أن يكون خطيباً ، فهو لا يتمتع بموهبة الخطابة ولكنه يكتفى بترديد هتافات الخطباء طالما هذه الهتافات تعبر عما يضطرم بداخله من أفكار ومشاعر . ولكننا نعرف بعد هذا ومن خلال تقريرات المؤلف أيضاً ، المتناثرة فى مونولوجات فهمى الداخلية أنه أصبح ذا رأى مسموع فى اللجنة التى انضم إليها ، وإن لم يصبح من أعضائها البارزين . هذا هو « سلوك » فهمى عبد الجواد ،

يتمتع بكمية كبيرة من المواقف السلبية فيما يتعلق بكل مشاكل أسرته ، المشاكل التى تقوم عليها المادة الأساسية للبناء الروائى ، ولا يتخذ سوى موقفين إيجابيين إلى جانب كمية لا بأس بها من المناجيات الذاتية التى يتوزعها السخط والرضى ، التمرد والقبول ، الرفض والحنين .

فما الذى دفع فهمى إلى الثورة ؟ يخيل إلى أنه لابد قبل الإجابة على هذا السؤال أن نطرح سؤالاً آخر أكثر شمولاً : ما الذى أشعل الثورة فى رواية نجيب محفوظ ؟ لقد سارت تجارة السيد عبد الجواد على خير حال فلم يمسها ضرر ، بل لقد تزوجت البنتان فى أثناء الحرب ، وتزوج ياسين وطلق أيضاً فى أثناء الحرب نفسها ، بكل ما سببته هذه الزيجات الثلاث والطلاق الواحد للسيد عبد الجواد من تكاليف باهظة . بل لقد كان الجنود الإنجليز ظرفاء للغاية مع كمال الصغير وكانوا يرددون معه الأغنيات وينفعلون جداً مع أغنية « ياعزيز عينى ، بدى أروح بلدى » ويمنحون كمال الحلوى ولم يشرعوا فى « القتل » إلا لمواجهة المظاهرات التى انفجرت « بسبب » نفى الزعماء المجهولين الذين لم يفعلوا أكثر من تقديم مذكرة مهذبة للمندوب السامى يطلبون فيها رفع الحماية وإعلان الاستقلال . أما فهمى فلم يكن يملك من الأفكار غير تلك الانفجارات الانفعالية عن أنه « لا حياة لأمة يحكمها أجنبى » ، فكان منطق أمه البسيط الذى لم يستخدم سوى برهان واحد « لقد ولدتكم جميعاً فى ظل حكمهم وما زلنا أحياء بحمد الله » ، كان هذا المنطق مقابلاً متكافئاً مع أقوال فهمى التى لاتحمل الكثير من ثمار عقله الثورى الجديد . لقد كانت أمثال هذه الأقوال الشاعرية كافية قبل انفجار « الثورة » الشاملة بعشر سنوات أو أكثر قليلاً لإلهاب حماسة الطلبة والتجار والأعيان الذين كان مصطفى كامل يخطب بينهم . ولكن هذه الأقوال لم تعد كافية أبداً لإشعال ثورة تشمل مصر كلها ، فلاحيها وعمالها وطلبتها وموظفيها وشيوخها وتجارها وأعيانها وفنانيها . ومن البديهى أن هؤلاء جميعاً لم يكونوا يملكون الأفكار عينها ، لأنهم لم يكونوا يملكون نفس المصالح ولا يتمتعون بنفس الطاقة الثورية التى تملكها وتتمتع بها كل من تلك الفئات المختلفة . ولكن فهمى ثورى « بين القصرين » الوحيد ــ لا يبدى ما يدل على انتمائه الفكرى إن كان يتمتع حقاً بانتماء ما ، يؤهله لأن يكون عضواً فى لجنة من لجان الثورة ، وذا رأى مسموع فى هذه اللجنة ، ثم لأن يكون مندوباً عن لجنة الطلبة العليا فى المظاهرة الأخيرة . إن هذا الفقر الواضح الذى يعانيه فهمى ليدفعنا إلى التساؤل عما إذا كانت مصر خالية من الفكر الثورى ــ على أى مستوى من المستويات ــ قبل ثورة ١٩١٩ .

حقاً إن مصر ــ التى ازداد تكوينها الاجتماعى والفكرى نضجاً وتعقيداً فى خلال السنوات العشرين السابقة على الثورة ــ لم تكن هى نفس ذلك المجتمع الذى تسوده ثقافة واحدة وعقلية واحدة تنبع من أصل واحد هو الأزهر. ولذلك فإن من حقنا أن نتساءل عن موقع فهمى الفكرى الذى لا يكفى لتوضيحه مجرد انتمائه الاجتماعى إلى أسرة من متوسطى التجار. قد يكون هذا التوضيح مقبولاً فى التحليل التاريخى ــ بل إنه فعلاً هو التوضيح العلمى للتاريخ ــ ولكنه لايكفى فى الصورة الأدبية أن يترك المؤلف الشخصية التى خلقها لكى تكون نتاجاً سلبياً لوضع اجتماعى تعمّد أن يقدم له صورة تفصيلية ــ تجعله فى كثير من الأحيان وضعاً شاذاً واستثنائياً ــ بينما يترك الشخصية الثورية ــ محور الجوهر الواقعى الذى يبغى نقله إلينا ــ دون أن يلقى عليها شعاعاً واحداً من الضوء بحيث تصبح شخصية نمطية دالة على مجموع الآخرين من أمثاله الثوار، مثلما كان السيد أحمد عبد الجواد شخصية نمطية دالة على مجموع الآخرين من أمثاله التجار. ذلك أن الشخصية السلبية ــ كشخصية السيد أحمد عبد الجواد ــ يمكن أن تكون نتاجاً سلبياً للوضع الاجتماعى، أما الثورى فلا يمكن أن يكون كذلك. إنه ــ أى الثورى ــ يضيف إلى محصلة الوضع الاجتماعى وعيه هو الخاص بهذا الوضع، يضيف إلى الواقع الاجتماعى رؤيته الفكرية وفهمه للعملية الاجتماعية، وإلا لما أمكن له أن يصبح ثورياً أو لظل مجرد متمرد مندفع لا يخلف وراءه أكثر من زوبعة من الحزن والذكريات الطيبة. بل إن ابتعاد المؤلف عن أية أزمة اجتماعية حقيقية تواجهها الأسرة التى حصر نجيب محفوظ عمله داخلها ــ غير قصة إجبار أحمد عبد الجواد على ردم حفرة بالتراب فى أثناء عودته ثملاً من بيت عشيقته آخر الليل ــ أقول إن هذا الابتعاد ليدفعنا إلى التساؤل عن ماهية هذه الثورة التى تنفجر لهذا السبب الوحيد المباشر العلوى ــ القبض على زعماء ثلاثة ــ أو باشوات ثلاثة كما دعاهم أحد أصدقاء السيد أحمد من التجار ــ اثنان منهم مجهولان تماماً حتى عند الثوار المثقفين، وثالثهم متهم بعمالته للإنجليز من بعض هؤلاء الثوار. يقول ياسين فى مناقشة مع فهمى إن من بين المعتقلين حمد الباسل باشا وهو شيخ قبيلة مرهوبة لن تسكت على اعتقاله، فيجيبه فهمى بأن القضية قضية وطن بأجمعه وليست قضية قبيلة من القبائل. المؤلف إذن يعرف الأسباب الحقيقية للثورة، وفهمى يكاد يعرف هذه الأسباب. ولكننا لانجد أثراً لهذه المعرفة فى مواقف فهمى ــ السلبية أو الإيجابية ــ بل لانجد لها أثراً فى مناجياته الذاتية البعيدة عن رقابة الأب الجبار القاسى وعن رقابة السلطة العسكرية.

أكان اندفاع فهمى إلى العمل الثورى إذن بسبب فشله فى الحصول على حبيبته، أم

كان نوعاً من التمرد على الإرهاب الأبوى فى مجال بعيد بعيد عن المجال المباشر لهذا الإرهاب ، أم كان مجرد رغبة فى الامتلاء بإحساس جماعى شامل وجارف فراراً من العزلة الفردية ؟ هذه كلها عوامل فردية وفّاها المؤلف حقها كاملاً ، ولكن « الثورة » نفسها تصبح بهذا الوضع حالة نفسية فردية وليست ذروة لعملية اجتماعية مركبة وشاملة ، إلا إذا قبلنا هذا الفصل الكامل بين الثورى والثورة الذى وضعه المؤلف .. « لو أن الانفجار الرهيب لم يقع لمات غماً وكمداً ، فما كان يحتمل أن تواصل الحياة سيرها الهادئ الوئيد على أطلال الرجال والآمال ، كان لابد من انفجار ينفس عن صدر الوطن وأرضه كالزلزال الذى ينفس عن أبخرة بطن الأرض المتجمعة فلما وقعت الواقعة وجدته على ميعاد فألقى بنفسه فى خضمها .. » كيف وقعت الواقعة إذن ، وكيف تهيأ فهمى لكى يكون فى الوضع الفكرى والنفسى الملائم للاندماج فيها كل هذا الاندماج ، متخلياً عن كل سلبية طبقته وفتورها ولا مبالاتها . لقد امتلأت غربة فهمى الأخلاقية بالكثير من الأحلام عن الحب وعن الأسرة وعن الوطن ، ولكن أحلامه لم تتجاوز حدود الرؤى الشاعرية الطيبة ـ بعيدة كل البعد عن « ثقافته » المفترضة المستوحاة من أستاذيه محمد عبده ومحمد فريد ، ومن دراسته القانونية المثقلة بثمار العقل الأوروبى المستنير عن تاريخ القانون والدراسات الدستورية .. الخ .

إن الثورى لا يصبح ثورياً من خلال اكتشافه لضياع قيم معينة يريد هو تأكيدها أو إيجادها على أساس ارتباطاته الاجتماعية ـ التى يختارها هو من خلال وعيه الاجتماعى لا من خلال استسلامه لبيئته ومحاولة استرضائها ـ وعلى أساس انتمائه الفكرى . وهو بهذا الوضع يصبح مهاجماً لمؤسسات اجتماعية وقيم اجتماعية عتيقة ومهترئة ومعوقة كما يصبح مدافعاً عن مؤسسات وعن قيم أخرى جديدة وأكثر إنسانية ودافعة لحركة المجتمع ولحركته هو الشخصية . أما فهمى عبد الجواد فلا يكاد يفتقد أكثر من تجاوب الآخرين من أبناء أسرته معه ، هذا التجاوب الذى لا يمنع حدوثه سوى تشوه الآخرين الأخلاق وتخلفهم الفكرى المروع . ولكن فهمى لا يهاجم التشوه مطلقاً ـ رغم حلمه بأن يكتسبوا أخلاقاً مغايرة ، ولا يكاد يهاجم تخلفهم الفكرى إلا هجوماً « دمثاً » مواربـاً على كثير من الحياء . فما الذى أراد فهمى أن يوجده؟ لقد حلم بأن يتغير أهل بيته، وأن يستقل وطنه. ولكنه لم «يفعل» شيئاً من أجل أن يتغير هؤلاء الأهل، وإن كان قد اندفع إلى العمل الثورى من أجل «الاستقلال» الذى لم يعرف شيئاً عما ستكون عليه صورة وطنه إذا تحقق.

هكذا يكون فهمى عبد الجواد بطلاً لم يحسن إعداده للقيام بثورة لم تكن الظروف قد تهيأت لانتصارها . إن فراغ فهمى الفكرى وامتناعه عن مقاومة انحطاط عالمه ــ أو اقتصار مقاومته على الاندهاش أو التألم أو عدم التصديق ، ثم المحافظة على نبله وطهارته الذاتية ، ليدفعان إلى اعتبار موته فى النهاية نوعاً من الانتحار رغبة فى التطهر ــ لا من مجرد « خطيئة » جبنه فى المظاهرات السابقة ــ وإنما التطهر مما اعتقده نوعاً من الضعف أو التخلى أو النكوص . فقد مضى قبل موته يفكر فى مريم وفى أبيه وأمه وإخوته ، وفى هروبه السابق فى المظاهرات ، وفى الزعيم نفسه ، متخيلاً نفسه شهيداً ــ وليس ميتاً بالتحديد ــ يتسبب استشهاده فى قلب حياة كل هؤلاء رأساً على عقب . ويقول التاريخ إن حياة مصر لم تنقلب رأساً على عقب بفعل ثورة ١٩١٩ ، وإن كان قد أصابها بعض التغيير . فقد نجحت الطبقات العليا فى تهدئة الثورة والجامها وعزلها عن جماهير الشعب الكادح أو عزل جماهير الشعب عنها ، حينما حصلت هذه الطبقات على ما ظنته كافياً لضمان مصالحها الخاصة من مكاسب . وبهذا المعنى يكون موت فهمى عبد الجواد تجسيداً لنهاية الثورة بالصورة التى وضعتها الطبقات العليا ، وطبقاً لما أعطاه التاريخ « الرسمى » أو التقليدى للثورة .

وهكذا لا يكون فهمى عبد الجواد بطلاً « لمصر » ، وإن كان بطلاً لمحاولة مخفقة من أجل تحقيقها . لقد تضخم وجدانه الشعرى على حساب وعيه ، وتضخمت مطامحه غير المحددة على حساب إمكانياته غير المعروفة له ، وانفصلت ثقافته الشخصية عن تراث شعبه المستنير ، علاوة على عدم حصوله من ثقافته الجديدة سوى على قدر محدود وغير متناسب كيفياً مع ظروف عالمه المحلى الفقير ، لكل ذلك كان لابد أن يموت شهيداً لنبله الساذج ، لا لرصاص أعدائه وأعداء شعبه . أما التاريخ فيقول بأن شهداء آخرين قتلوا على المشانق فى القرى ، فى الفترة نفسها التى قتل فيها فهمى عبد الجواد بالرصاص فى شوارع القاهرة ، وكانوا قد طلبوا الخبز والأرض مع الاستقلال . أولئك كانوا أكثر « واقعية » من فهمى عبد الجواد ، لأنهم ــ بغير تفلسف ــ رأوا الثورة فى شمول أكثر اتساعاً ، ومن خلال معاناتهم المباشرة للجوع والمرض والفقر ، وليس من خلال معاناة الحب الفاشل أو قسوة الأب أو فتور المناقشة مع الأخوة . لقد كشف فهمى عبد الجواد عن جانب من طبيعة المقاومة المصرية كما عرفها التاريخ الحقيقى ــ لاشك فى هذا ــ ولكن التاريخ فى شموله ، مايزال بحاجة إلى اكتشاف على الدرجة نفسها من الشمول .

عن كتاب « شخصيات من
أدب المقاومة » ــ بيروت ١٩٧٠

المـرأة فى ثـلاثة أجيـال

صوفى عبد الله

● « المارد الذى خرج من القمقم » . هذا هو الشعب الذى رسم نجيب محفوظ صورة تطوره فى السنوات الثلاثين التى انقضت من الحرب العالمية الأولى حتى أعقاب الحرب العالمية الثانية .

ثلاثة عقود من الأعوام خرجت فيها ثلاثة أجيال ، الفرق بين كل جيل منها والذى يليه كأنه ألف سنة .

ولكن هذا المارد الذى خرج من القمقم لم يكن ماردا مذكرا فحسب ، بل كان معه أيضا مارد مؤنث . فالمرأة المصرية ـ كما تبدو فى أعمال نجيب محفوظ ـ تبدلت صورتها فى هذه الأجيال الثلاثة كأنها رؤيا سحرية لا تثبت على حال .

المرأة المؤنثة التى ظلت ألف سنة ـ وربما أكثر من ذلك ـ « حرمة » أو « حريما » للرجل تتمثل فى أنقى صورها عندما نفتح أولى صفحات بين القصرين . إنها المرأة الزوجة . التابعة . المنقادة . التى تجد ذروة وجودها وكيانها كله فى « التلاشى » فى إرادة الرجل المعين الذى قسمته لها الأقدار .

هذه المرأة الزوجة المثلى بحسب مفهوم الحريم هى أمينة زوجة أحمد عبد الجواد ، التى نراها « عند منصف الليل استيقظت كما اعتادت أن تستيقظ فى هذا الوقت من كل ليلة بلا استعانة من منبه أو غيره ، ولكن بإيحاء من « الرغبة » التى تبيت عليها فتواظب على إيقاظها فى دقة وأمانة . وبادرها القلق الذى يلم بها قبل أن تفتح جفنيها من خشية أن يكون النوم خانها ، فهزت رأسها هزة خفيفة وفتحت عينيها على ظلام الحجرة الدامس .. وكان مايشمل البيت من صمت ينم على أن بعلها لم يطرق بابه بعد ولم تضرب طرف عصاه على درجات سلمه . فهى العادة التى توقظها فى هذه الساعة ـ عادة قديمة صاحبت شبابها منذ مطلعه ، ولا تزال تستأثر بكهولتها ، تلقنتها فيما تلقنت من آداب الحياة الزوجية ـ أن تستيقظ فى منتصف الليل لتنتظر بعلها حين عودته من سهرته فتقوم على خدمته حتى ينام .. وهى اليوم فى الأربعين من عمرها .. وكانت حين زواجها فتاة صغيرة دون الرابعة عشرة ،

فسرعان ما وجدت نفسها عقب وفاة حماتها وسيدها الكبير ربة للبيت الكبير تعاونها امرأة عجوز تغادرها عند جثوم الليل لتنام فى حجرة الفرن بالفناء ، تاركة إياها وحيدة فى دنيا الليل الحافلة بالأرواح والأشباح ، تغفو ساعة وتأرق أخرى حتى يعود زوجها العنيد من سهرة طويلة ..» .

وفى هذه الصورة الافتتاحية نرى سمات كثيرة واضحة يكاد نجيب محفوظ يضع خطوطا تحت كل سمة منها : فأمينة هنا ليست حالة فردية . ولكنها نموذج لآداب مجتمع معين فى طبقة معينة هى الطبقة الوسطى الميسورة الحال من أبناء البلد التجار فى المدن الكبرى . وما تفعله فى الأربعين ظلت تفعله منذ تزوجت وهى فى الرابعة عشرة . وهى لم تفعله مستقلة بنمط سلوكها ، بل لأن هذا هو النمط المفروض فى الحياة الزوجية فى بيئتها : فهى تقوم طول النهار بأعباء الخدمة فى البيت . وهى يومئذ أثقل من أعباء خدمة البيوت اليوم بمراحل كثيرة . فالبيوت كبيرة مترامية الأطراف متعددة الطوابق ، لم يدخل عليها نظام « الأجنحة » أو « الشقق » الصغيرة المعروفة لنا الآن . والخبز لا يقوم بصناعته الخبازون فى أفران عامة ، بل تقوم المرأة فى البيت بالعجن والخبز لأهل بيتها والطهو يتم فى الأفران المنزلية التى توقد بالخشب أو الفحم أو الحطب على حسب الظروف . فالنهار كله مزدحم بالعمل المجهد ، حتى إذا جاء الليل وأطفئت مصابيح البترول فى البيت ونام العيال والخادم كان على الزوجة أن تقطع نومها تقطيعا ــ وبلا منبه ــ كى تكون يقظانة حسنة الهندام صاحية الذهن والحواس حين يعود سيدها ومولاها ــ فبهذا الاسم كانت تدعو زوجها ــ لتقوم على خدمته عندما يحلو له أن يعود قبيل الفجر من سهرته الطويلة هاشة باشة حفية به !.

ولايذهبن بك الظن أنها تفعل ذلك مسخرة له ضيقة به بل عن « رغبة » . وحينما تصل الواجبات المرهقة فى الخدمة إلى أن تكون رغبة باطنة تتغير صورة الإنسان من الإكراه إلى الطبع ، فيكون عبدا مطبوعا لا عبدا مرغما .. ولا يجد فى وضعه ما يسخطه ، بل هو يتمسك به ويكاد ينخلع قلبه إذا تهدد هذا الوضع خطر يفتح له أبواب سجنه و « ويبتليه » بالحرية !..

إن صورة الحياة فى وجدان أمينة ــ وفى وجدان كل أمينة على شكلها من بنات نمطها فى جيلها ــ صورة مستقرة لا يخطر ببالها أن غيرها من الصور ممكن أو مستساغ . فكل شىء ثابت له نواميس متصلة بنواميس الكون كلها فى مجموعها . ومن الطبيعى أن كل ما فى هذه الحياة خاضع لقوى قدرية لافكاك منها . فالحياة والموت يحكمها القدر . فكل شىء مقدر مقسوم ، من رزق وصحة وعمر ، وليس على العبد إلا الطاعة ، وخير مايجوز له أن يصبو

إليه أن يكون عبدا أمينا ، أو عبدة « أمينة » .. والزوج وكيل الله فى حياة المرأة قصاراها أن تعيش له . وكل تفكيرها وإرادتها وإحساساتها من باطن ذلك الرجل ، لحسابه الخاص . فهى ليست كائنا مستقلا فى شىء من هذا كله . وحتى ليلها ليس طليقا ، فهو عامر مأهول بقوى الجن والشياطين التى يتم بسلطانها المرهوب إحكام الرقابة والسيطرة على كل شىء فى حياة المرأة فى السر والعلن ، فى الراحة والعمل ، فى النهار والليل ، « فلم يكن يغيب عنها — هى التى عرفت عن عالم الجن أضعاف ما تعرف عن عالم الإنس ، أنها لاتعيش فى البيت الكبير وحدها . فكم دب إلى أذنيها من همسات الجن وكم استيقظت على لفحات أنفاسهم .. فتقرأ الصمدية ولكنها لا تعرف الطمأنينة الحقة حتى يعود الغائب » .

وأنها للفتة نفسية بالغة العمق من هذه العبقرية الفنية المبدعة ان تربط بين هيبة الجن فى نفس أمينة وبين وجدانها الخاضع وإرادتها السلبية بصفة عامة . فمثل هذه النفس لايمكن أن تعرف الاستقلال من الرهبة فى أى أفق من آفاقها ، ولابد أن تسود ظلمة التحكم الاستبدادى القاهر المذعور ، كل وجه من وجوه سلوكها وإحساسها وليس بلا مغزى أن الجن يفزعونها هى ، أما زوجها فلا يفزع من الجن ، بل ينكمشون بحضوره ! وينقلب هذا الذعر إلى رغبة عن طريق ما يحتال به اللاشعور من محاولة التقرب إلى مصدر الذعر والتماس رضاه بإظهار الحب له . وهى حيلة نفسية لا شعورية كما قلنا ، فيظل صاحبها جاهلا بدوافعها .. ويعتقد أنه مخلص فى ذلك الحب والولاء حتى النهاية .

بل يصل الأمر فى هذا النمط من التبعية المتزلفة إلى الإخلاص فى التفانى بحيث توأد الغيرة الأنثوية الفطرية : « وقد خطر لها مرة — فى العام الأول من معاشرته أن تعلن نوعا من الاعتراض المؤدب على سهره المتواصل ، فما كان منه إلا أن أمسك بأذنها وقال لها بصوته الجهورى فى لهجة حازمة « أنا رجل ، الآمر الناهى ، لا أقبل على سلوكى أية ملاحظة وما عليك إلا الطاعة فحاذرى أن تدفعينى إلى تأديبك » فتعلمت أنها تطيق كل شىء — حتى معاشرة العفاريت — إلا أن يحمر لها عين الغضب . وقد أطاعت وتفانت فى الطاعة حتى كرهت أن تلومه على سهره ولو فى سرها ، ووقر فى نفسها أن الرجولة الحقة والاستبداد والسهر إلى ما بعد منتصف الليل صفات متلازمة لجوهر واحد ، ثم انقلبت مع الأيام تباهى بما يصدر عنه سواء ما يسرها أو يحزنها — وحتى ساعة الانتظار هذه — على ما تقطع عليها من لذيذ المنام وما تستأديها من خدمة — أحبتها من أعماق قلبها فإنها كانت ولم تزل الرمز الحى لحدبها على بعلها وتفانيها فى إسعاده ، وإشعاره ليلة بعد أخرى بهذا التفانى وذاك الحدب » .

وحتى مخادنته للنساء فى سهراته تتراءى لها « من صفات الرجولة كالسهر . والاستبداد .. ووجدت أن موقفها من الغيرة شأنها حيال المتاعب التى تعترض سبيل حياتها لا يعدو التسليم بها كقضاء نافذ لاتملك حياله شيئا ، فلم تهتد إلى وسيلة فى مقاومتها إلا أن تنادى الصبر ، وتستعدى مناعتها الشخصية ، ملاذها الأوحد فى مغالبة ما تكره ، فانقلبت الغيرة وأسبابها ، كطباع زوجها الأخرى ، وكمعاشرة العفاريت ، مما يحتمل » .

بل إن مجلسها معه فى ساعة الخلوة ليس مجلس الأنثى من الذكر من أبناء النوع الواحد من أنواع الكائنات الحية ، فهى إذا « أغلقت الباب سحبت شلتة من تحت السرير فوضعتها أمام الكنبة وتربعت عليها ، إذ لم تكن ترى لنفسها الحق فى أن تجلس بجانبه تأدبا ، وهى ملازمة الصمت حتى يدعوها إلى الكلام فتتكلم .. وإذا جلس للطعام لم تؤاكله ، بل تقف وراءه مستعدة للخدمة فى يقظة . » .

وكل ذلك كان فى سنة ١٩١٦ ، ولا يخلو البيت فى تلك الفترة وما بعدها على الخصوص بأحاديث فى السياسة عن السلطان الذى مات وأبى ابنه أن يجلس بعده على العرش ، وعن السلطان فؤاد الذى أجلسه الإنجليز على ذلك العرش بعد موائد القمار . ثم انتهت الحرب وكثر حديث السياسة ، وكثرت المشاركة فيها ، ولكن دور أمينة من ذلك كله ، جل امره أو هان ، هو دور « الأطرش فى الزفة » . فهى لا تدرى من ذلك الحديث كله شيئا ، وترى « أولى الأمر » واجبة طاعتهم ، كما تطيع هى التقاليد ، وكما تخضع هى لسلطانها الخاص - وهو زوجها - وكما تتحاشى إغضاب الجن . وإذا ما شارك بنوها بعد قليل فى السياسة ذكرت ما انتهى إليه أمر عرابى على يد الإنجليز الأقوياء وملكتهم فكتوريا ولما رأت بعينيها عساكر الإنجليز أمام بيتها فى أيام الأحكام العرفية سنة ١٩١٩ ، وكيف استباحوا الحرمات ثار غضبها ، ولكنه غضب يشله الخوف من العنف والقوة الباطشة ، فهى تقول لابنها فهمى المتحمس «ارحم نفسك يا بنى ، ربنا يلطف بنا ! » وهى تتابع مشفقة الحديث الثائر الهائج ، وقلبها لم يخل من أسف على أفندينا عباس واقترن النفى فى ذهنها باليأس من العودة وإلا فأين أفندينا ؟ ومن أجدر منه بالعودة من المنفى ؟ « فأفندينا فى نظرها ولى الأمر الشرعى الذى نشأت فى طاعته ولاتتصور انقضاء ولائها له أو انتقاله إلى سواه . وهى تقول لفهمى ابنها « لاتبد للجنود الإنجليز الكراهية . إن كنت تحبنى لا تفعل » . وهى قلقة طول النهار « فإن احتمال تعرض الجنود لأحد رجالها فى ذهابه أو إيابه لم يكد يفارق رأسها » .

وعندما سيق زوجها بين الجنود الإنجليز لحفر الخندق .. وحمل الأتربة أبغضتهم بغضا

لا حد له ، لأن أذاهم وصل إلى بيتها وزوجها . فالقضية العامه عندها لا يكاد يكون لها وجود إلا بمقدار ما تمس حياتها الضيقة الحدود .

ولما استشهد فهمى فى المظاهرة السلمية برصاص الإنجليز الغادر خطرت أمينة ببال زوجها لأول مرة « فأوشكت أن تخونه قدماه .. ماذا عسى أن يقول لها ؟ كيف تتلقى الخبر الضعيفة الرقيقة التى تبكى لمصرع عصفور ! ماذا تصنع لمقتل فهمى ؟ أتذكر كيف همت دموعها لمقتل ابن الفولى اللبان ؟ فماذا تصنع لمقتل فهمى ؟ » .

وهنا يترك الفنان الصورة لترسمها مخيلة القارئ ، ولا يرتكب تجسيد حزن أمينة وجزعها على مصرع ابنها الحبيب أو « سيدى الصغير » كما كانت تناديه . فهو تصدع الجبل وتزلزل الأرض . إنه الحزن الوجيع ، حزن المرأة الضعيفة التى هيهات أن تجد الاستشهاد فى سبيل القضية العامة عزاء عن فجيعتها الخاصة .

وهكذا تتم صورة أمينة . صورة المرأة القديمة ، الزوجة المتفانية فى ولائها ، التى تضيق آفاق حياتها جميعا فتنحصر فى ذلك الولاء الذليل فى أضيق حدوده الاجتماعية والفكرية .

وينبغى ألا نخلط بين ضيق الأفق هنا وبين المستوى الجدير بالاحترام . فمقاييس أمينة هى أرقى نموذج للزوجة فى زمانها وبيئتها ، فالعيب ليس فى أمينة ، بل العيب فى الظروف الفكرية والاجتماعية التى جعلت منها ثمرة طبيعية جدا لها .

* * *

أما الجيل التالى لهذا النموذج ، الجيل الذى ظهرت فيه على آثار المرأة المنقادة الضعيفة السلبية امرأة حازمة تملك زمامها وتسوس الأسرة وتتولى مقادها فى اقتدار الربان أو القائد فى الميدان ، فهذا ما يمثله لنا نموذج الأم فى « بداية ونهاية » .. المرأة التى تتصدى للمسئولية الثقيلة المولمة وتنهض بها فى غير تردد أو تخاذل . وهى على النقيض تماما من المرأة الضعيفة « الولية » التى يقوم بالولاية عليها مخلوق أقوى منها .

والإطار الأمثل لظهور هذا النموذج هو وجود الأسرة فى حالة تأزم نفسى واجتماعى واقتصادى ، وانعدام العائل الشرعى لها . وكل ذلك توفر فى بداية ونهاية منذ صفحتها الأولى . ومنذ الصفحات الأولى أيضا تبرز شخصية هذه المرأة « المسئولة » ككفء لمسئوليتها الجسيمة :

« لم يخلف الراحل شيئا ، وهيهات أن تأمل فى معاش مناسب وقد كان مرتبة كله يستنفد فى ضرورات الأسرة . وقد وجدت فى محفظته جنيهين وسبعين قرشا هى كل ما تملك

من نقود حتى تنتظم الأمور . ورنا بصرها إلى حجرة الأبناء فى سهوم : اثنان فى المدرسة ـ معفيان من المصاريف حقا ولكن هيهات أن يغنى هذا عنهما شيئا ـ أما الثالث ففى حكم الصعاليك !.. وتنهدت من الأعماق ، ثم حولت عينيها إلى نفيسة فتقطع قلبها ألما : فتاة فى الثالثة والعشرين من عمرها بلا مال ولاجمال ولا أب . وهذه هى الأسرة التى باتت مسئولة عنها بلا معين . بيد أنها لم تكن من النساء اللاتى يفضضن همومهن بالدمع . وإن حياتها الماضية وإن أمست حلما سعيدا موليا إلا أنها لم تكن يسيرة خصوصا فى مطلعها حين كان المرحوم موظفا صغيرا ذا جنيهات معدودات . وقد علمتها الصبر والجلد والكفاح . كانت دائما قوية .. وكانت محور البيت الأول ، بل كانت على الأرجح تقوم بدور الأب ، على حين كان المرحوم أدنى إلى حنان الأمهات وضعفهن . أجل كانت امرأة قوية .. واجتمع حولها الأبناء وهم يشعرون بأنه آن لهم أن يسمعوا لها . ولم يختلط عليها الأمر فيما يجب قوله .. ولعله لم يكن يحيرها شىء مثل هذا التناقض بين ظاهرها الدال على الحزم والقوة ، وباطنها الذى يندى رحمة وعطفا .. وشعرت بالخلاء يكتنفها ، ولكنها أبت أن تستسلم لليأس وقالت :

ـ ليس لنا من قريب نعتمد عليه . وقد رحل العزيز الغالى دون أن يترك لنا شيئا إلا معاشه ، ولا شك أنه دون المرتب الذى لايكاد يكفينا . فالحياة تبدو كالحة الوجه ، ولكن كم من أسرة مثلنا صبرت حتى أخذ الله بيدها فشقت طريقها إلى بر الأمان .. فلا يجوز لنا أن نيأس ، ولكن ينبغى أن نعرف رأسنا من قدمنا وإلا هلكنا ، وأن نوطن نفوسنا على تحمل ما قدر لنا من حظ بصبر وكرامة .. لا مصروف بعد اليوم لحسين وحسنين ، وأحذركما من ترك نصيبكما من الغذاء المدرسى كما تفعلان عادة ..!» .

أم كفء للقيادة فى الملمات ، لا تطيش الكارثة صوابها منذ البداية حتى النهاية . تعرف بالضبط ماذا تريد ، ولا تدع مجالا لعواطفها أن تغلبها فتتخاذل . إنها تواجه الواقع بتدبير عملى فى غير تضعضع . ولا تترك التحسر يغلبها . فلابد مما ليس منه بد ، ولا فائدة فى البكاء والتباكى . ولذا نراها لاتكتفى بهذه التدابير السلبية للاقتصاد والتوفير ، بل تتخذ خطوة إيجابية جريئة لتلافى العجز فى دخل الأسرة : « ورددت عينيها اللتين انتفخ جفناهما واحمرت أشفارهما بين أبنائها ثم قالت :

ـ أما نفيسة فتحسن الخياطة . وهى تخيط كثيرا لجاراتنا محبة ومجاملة ولست أرى بأسا فى تقاضيها على تعبها مكافأة ..

وصاح حسنين بغضب وقد اصفر وجهه :

ـ خياطة ؟.. لن تكون أختى خياطة . كلا ، ولن أكون أخا لخياطة .

وقطبت الأم فى غضب وصاحت به :

ـ أنت ثور ، تأكل وتنام ، ولا تدرى عن الدنيا شيئا : وهيهات أن يفهم عقلك الغبى حقيقة حالنا !.

وفتح فاه ليعترض ولكنها صاحت به :

ـ اخرس !..

فنفخ دون أن ينبس بكلمة . ورأت الأم أنها فرغت من معارضته فالتفتت إلى حسين فالتقت عيناهما برهة قصيرة ، ثم خفض الفتى عينيه وتمتم على مضض :

ـ إذا لم يكن من هذا بد فالأمر لله .. !.

فقالت الأم بتأثر :

ـ ما عيب إلا العيب .. لست أحب لأحد منكم المهانة ، ولكن للضرورة أحكام ، ولا حيلة لى .. !.

وفى سائر المواقف تبدو أم حسن بهذه البادرة من الحزم الصارم . إنها امرأة تعرف لها مسئولية واضحة محددة لا تعرف شيئا سواها تقيم له اعتبارا . فالسياسة لا شأن لها بها ، ولا تحب لأولادها أن يخوضوا فيها . ومشكلات المجتمع كمسائل عامة لا تطوف بذهنها .. فهى تقر الإطار الاجتماعى العام ، وتعترف بما فيه من قيم ، ولكنها كالجرح الذى يعرف قيمة أعضاء الجسم ومع ذلك يبتر منها ما يبتر إبقاء على الحياة فى جملتها . وهى لا تضع نصب عينيها سوى وصول أسرتها إلى بر الأمان كائنا ما كان الثمن ، ولو ببعض المهانة ، وبر الأمان عندها هو رفع الأسرة البرجوازية من كبوتها لتعيش فى مستوى اقتصادى أفضل ، فى مسكن لا يخجلون منه كمسكنهم الأرضى الجديد ، ويكتسون ويأكلون بغير حرمان ، وينفقون فى شىء من السعة ، ولا تشتغل الابنة خياطة ، ويكون لهم « مركز » أو « وضع » اجتماعى محترم يتمثل فى الوظائف المريحة بالدولة .

وهى قضية ليس فيها عنصر واحد عام . فكل ما فيها خاص . وعلى أساس الاعتراف بالأوضاع الاجتماعية السائدة فى غير مناقشة . وبذلك يكون كل اشتغال من جانب أولادها بما يجاوز هذا الهدف الجزئى المحدد نوعا من الخيانة أو الهروب من ميدان المعركة الأوحد . فلا قضايا وطنية ، ومن باب أولى لا قضايا اشتراكية تناقش العدالة الاجتماعية . وإنما هى العزيمة والصلابة فى إقامة ما تداعى من البناء العائلى اقتصاديا واجتماعيا ، وعلى نحو أفضل ـ من وجهة نظرها المحددة ـ إن أمكن ذلك .

فهى قائد قوى ، ولكن فى ميدان صغير ، ولغاية صغيرة . لأن نظرتها الضيقة تحول بينها وبين رؤية الأمور الكبيرة فى خارج مجال رؤيتها المحدود ...

وهذه المرأة هى الثمرة الطبيعية لجيل ثورة ١٩١٩ الذى عرف معانى الكرامة والاستقلال والطموح ، ولكن على المستوى الفردى . وكل عيوب نمطها راجعة إلى عيوب البيئة والمرحلة التاريخية التى أنبتته .

أما الجيل الثالث ، فنلتمس نمطه فى الثلاثية مرة أخرى . وفى أخريات السكرية أى ختام الثلاثية كلها . إنه جيل المرأة التى خرجت فى النهاية من القمقم وسبقت الفتى فى كثير من الاتجاهات الواعية التقدمية ...

إنه جيل « سوسن حماد » المحررة السياسية المكافحة المؤمنة بالاشتراكية العلمية ، ابنة العامل صفاف الحروف فى مطبعة الجريدة التقدمية التى يعمل بها أحمد شوكت كما تعمل بها سوسن . وعنها يقول نجيب على لسان أحمد شوكت الشاب التقدمى المتحمس : « إننا زميلان مخلصان لم ينطق الحب بيننا ولكن لا أشك أننا متحابان ومتعاونان كأحسن ما يكون التعاون ، بدأنا رفيقين فى ميدان الحرية وعملنا يدا واحدة ، وكلانا مرشح للسجن ، وكنت كلما نوهت بجمالها حملقت فى وجهى محتجة وزجرتنى مقطبة كأن الحب شىء لا يليق بنا فأبتسم وأعود إلى ما كنا فيه من عمل .. وقلت لها يوما «إنى مثلك أرى الرأسمالية فى طور الاحتضار وأنها استنفدت كافة أغراضها ، وأن على الطبقة العاملة أن تطلق إرادتها لتدير آلة التطور ، إذا أن الثمرة لن تسقط وحدها ، وإن علينا أن نخلق الوعى ، ولكنى بعد ذلك أو قبل ذلك أحبك !» .. ولثمت خدها فحدجتنى بنظرة قاسية وأكبت على ترجمة ماتبقى من الفصل الثامن من كتاب نظام الأسرة فى الاتحاد السوفييتى الذى كنا نترجمه معا » .

نمط الفتاة العاملة الجادة القوية المعتدة بنفسها وبدورها الرائد فى التطور الفكرى والاجتماعى ، لا تبالى بالسجن عند اللزوم .

وما أعظم الفرق بين هذا النمط والنمطين السابقين ، من حيث الأهداف والدوافع وأفق الرؤية ، وان يكن فيه من نمط المرأة القوية المسئولة أم حسن مشابه من الحزم والإرادة والتصميم وتقديم « المعركة » على العاطفة ... على ما بين المعركتين من فروق هائلة .

« حبيبتى لا تمل الحديث عن مبادئها ... وعندما قلت لها إنى تواق لسماع كلمات الحب من ثغرها المشغول بالاشتراكية وبختنى قائلة باحتقار « هذه النظرة البورجوازية العتيقة إلى المرأة ... هه ؟! » فقلت لها إن احترامى لك فوق كل كلام ، وإنى لأعترف بأنى تلميذك فى

أنبل ما صنعت فى حياتى ، ولكنى أحبك كذلك وما فى ذلك بأس ... وإنها لكائن بديع جميل العقل والجسم معا رغم إغراقها فى السياسة ، وعندما دعوتها للنزهة فى الحديقة قالت « على شرط أن نأخذ الكتاب معنا لنواصل الترجمة » ... وكان يخيل إلى قبل ذلك فى ساعات التقهقر والخور أن الاشتراكية عند المرأة التقدمية ليست إلا نوعا من الفتنة كضرب البيانو والتبرج ، ولكن المسلم به كذلك أن العام الذى زاملت فيه سوسن قد غيرنى كثيرا وطهرنى لدرجة محمودة من أدران البورجوازية المستوطنة فى أعماق !..

... وقلت لها مازحا :

ـ سيلقى القبض علينا آجلا أو عاجلا إلا إذا أدبنا الزواج !

فهزت منكبيها بازدراء وقالت :

ـ من أدراك أنى أوافق على الزواج من رجل مزيف مثلك ؟.

ـ مزيف ؟.

فتفكرت قليلا ثم قالت باهتمام جدى :

ـ لست من طبقة العمال مثلى ! كلانا يحارب عدوا واحدا ، ولكنك لم تخبره كما خبرته . لقد ذقت الفقر طويلا ، ولمست آثاره الكريهة فى أسرتى ، وغالبته أخت لى حتى غلبها فماتت ، أما أنت فلست ... لست من طبقة العمال !.

ـ ولا كان انجلز من هذه الطبقة !...

ـ ... لا أنكر عليك مبدأك ، ولكن بك بقايا بورجوازية عتيقة ...

ـ أنت مخطئة يا ظالمة . لايعيبنى ما ورثته ، فكما أن الفقر لايعيبك فالغنى لا يعيبنى . لا يعيب أحدا أن يجد نفسه بورجوازيا ، ولا عيب إلا فى الجمود والتخلف عن روح العصر ..

فقالت له وهى تبتسم :

ـ لا تغضب ! كلانا ظاهرة طبيعية علمية . لا نسأل عما وجدنا أنفسنا عليه ، ولكننا مسئولون عما نعتنق ونفعل . إنى أعتذر إليك يا انجلز .. ولكن يهمنى شىء واحد .. كرامتى !.. وأنت أدرى بتقاليد أناسك ! ستستمع كثيرا عن الأصل والفصل وسائر هذه القيم البورجوازية .

ـ لست منها فى شىء .

ـ هل تدرك خطورة قولك ؟ سوف تطالب بقاموس جديد عند الكشف عن الكلمات المأثورة مثل حب . زواج . الغيرة . الوفاء . الماضى ...

صورة جديدة تماما للمرأة التى تقيم عالما جديدا بكل قيمه على أنقاض عالم قديم بكل قيمه ، فى ثقة وجرأة وشجاعة وإيمان واستعداد للتضحية بكل شيء : تضحية بالحرية الشخصية عن طريق السجن ، وبالهناء الشخصى عن طريق رفض الزواج التقليدى الموروث ...

امرأة كل ما فيها جديد . امرأة تقود ولا تقاد وامرأة تقلب الأنظمة وتقيم أنظمة غيرها .. امرأة هى إنسان رائد مريد فعال لما يريد ، مشغول بأمر البشرية كلها قبل أمر نفسه وذويه ...

وهكذا تم خروج الماردة من القمقم كما صور أطوار خروجها منه أديب مارد ثاقب النظرة متعدد الأعماق ...

عن كتاب « حواء وأربعة عمالقة »
القاهرة ١٩٧٦

اللص والكلاب

د . لويس عوض

« من المستحيل تحديد مصدر النباح الذى ينطلق مع الهواء فى كل موقع ولا أمل فى الهروب من الظلام بالجرى فى الظلام » .

نجيب محفوظ

لكم ترددت قبل أن أكتب هذا المقال ؟.

ترددت أولا فى أن أكتبه أو لا أكتبه فأنا لم أكتب عن نجيب محفوظ كلمة واحدة رغم كثرة ما كتب وكثرة ما كتبت . ترددت تردد المتهيب ، ففى أكثر من مرة يصدر لنجيب محفوظ كتاب جديد كنت أقرؤه ، ثم أمسك بالقلم لأكتب ، فيتوقف القلم تهيبا . ولم أكن أعرف لهذا التهيب علة إلا خشيتى من أن أظلمه وأظلم معه نفسى . فما من مرة صدر لنجيب محفوظ كتاب جديد إلا وانطلق كوراس النقاد من أنهر الصحف وعلى موجات الإذاعة وفى حلقات الندوات بتمجيده تمجيداً بلا حساب أو يوشك أن يكون بلا حساب . وما عرفت كاتبا من الكتاب ظل مغمورا مغبونا مهملا عامة حياته الأدبية دون سبب معلوم ثم تفتحت أمامه كل سبل المجد دفعة واحدة فى السنوات الخمس الأخيرة دون سبب معلوم أيضا مثل نجيب محفوظ . وما عرفت كاتبا رضى عنه اليمين والوسط واليسار ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين مثل نجيب محفوظ فنجيب محفوظ قد غدا فى بلادنا « مؤسسة » أدبية أو فنية مستقرة تشبه تلك المؤسسات الكثيرة التى تقرأ عنها ولعلك لاتعرف مايجرى بداخلها وهى مع ذلك قائمة وشامخة وربما جاءها السياح أو جىء بهم ليتفقدوها فيما يتفقدون من معالم نهضتنا الحديثة . والأغرب من هذا أن هذه المؤسسة التى هى فى نجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التى تستمد قوتها من الاعتراف الرسمى فحسب بل هل مؤسسة شعبية أيضا يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار فى القهوة وفى البيت وفى نوادى المتأدبين والبسطاء .

بعد هذا كله لم يعد صعبا تفسير تهيبى العظيم كلما سولت لى نفسى أن أتناول نجيب محفوظ . فنجيب محفوظ عندى كاتب من أولئك الكتاب القلائل فى تاريخ الأدب فى

الشرق والغرب ، كلما قرأته غلى الدم فى عروقى وودت لو أنى أصكه صكا شديداً ، ونجيب محفوظ فى الوقت نفسه هو عندى كاتب من أولئك الكتاب القلائل فى تاريخ الأدب فى الشرق والغرب كلما قرأته عشت زمنا بين أمجاد الإنسان وقالت نفسى : ليس فن بعد هذا الفن ولا مرتقى فوق هذه القمم الشاهقة . وليس يجوز لمثلى أن يفسد على الناس أفراحهم كلما احتفلوا بوليد جديد ، وليس يجوز لمثلى أن يشارك فى عرس عظيم كل من فيه منتش إن بأصفى السلاف وإن بمجرد الإيحاء : فلقد اكتشفت فيما اكتشفت أن بعض من كتبوا عن « ثلاثية » نجيب محفوظ الشهيرة مثلا لم يقرءوا منها إلا صفحات معدودات وأنا شخصيا أعلن وأعترف على الملأ أنى لم أقرأ منها إلا جزءها الأول وأعلن وأعترف على الملأ أنى لن أقربها ثانية إلا حين يتاح لى أن أعتكف أسبوعين فى مرسى مطروح أو فى ظروف تتيح التفرغ لقراءة مثل هذا العمل الأدبى الخطير .

ورغم أنى قرأت أكثر ما كتب نجيب محفوظ فلن أتحدث هنا عن نجيب محفوظ ، ولن أتحدث إلا عن شيء واحد هو قصته الأخيرة الصغيرة « اللص والكلاب » . سأتحدث عنها لا لأنى أعتقد أنها أهم ما كتب ولا لأنها تمثل « فن » نجيب محفوظ ، ولكن لأشرح من خلالها فن نجيب محفوظ فى « اللص والكلاب » بلا زيادة ولانقصان .

فإن أردت أن تعرف موضوع هذه القصة فى كلمات فقل إنها قصة جان فالجان فى القرن العشرين أو شيء من هذا القبيل . وجان فالجان هو بطل رواية « البؤساء » لفكتور هيجو ، وهو نموذج اللص الذى يطارده المجتمع حتى بعد أن يستوفى قصاصه . كذلك الحال فى رواية نجيب محفوظ : فيها سعيد مهران أو سعيد فالجان . لص شبه مثقف يدخل السجن فى اللصوصية ، وحين يخرج من السجن تبدأ مأساته الحقيقة ، فهو يجد أن زوجته التى طلقته وهو فى سجنه قد خانته ، وتزوجت من أخلص صديق له فى عصابته ، ويجد أن ابنته الصغيرة سناء تنكره إنكار الولد الذى لم ير أباه أبدا ، ويجد أن أصدق أصدقائه بين المتعلمين وهو الأستاذ رءوف علوان المحامى قد خان كل ما كان يبشر به من مبادئ لنصرة الفقراء وتأليبهم على الأغنياء ، وباع تعاليمه الاشتراكية أو الشيوعية لا أدرى (فنجيب محفوظ لايحدد لنا بالضبط هذه التعاليم) مقابل قصر جميل قرب الجيزة . وقد كان المحامى رءوف علوان مثله الأعلى لأنه هو الذى فلسف لسعيد مهران اللصوصية وجعل من سرقة الفقراء للأغنياء مذهبا وعمق فى هذا اللص شبه المثقف نوازع النهب والسلب والسطو وقطع الطريق حتى غدا بفضله زعيم عصابة خطيرة :

ويبدو أن سعيد مهران قد تبلورت فى ضميره فكرة « روبين هود » أو « اللص

الشريف » ، أو يبدو أنه رسم لنفسه مثلا أعلى فى الحياة هو أدهم الشرقاوى الذى جاء ذكره فى المواويل أنه يسرق الأغنياء ليعطى الفقراء ، أقول يبدو لأن نجيب محفوظ لم يرسم هذا الجانب من شخصية سعيد مهران بوضوح كاف .

أخلص أصدقائه يسلمه للبوليس ليخطف زوجته وماله وأحب امرأة فى حياته تتخلى عنه للتزوج من تابعه الخائن الذى لايساوى قلامة ظفر ، وبنته الصغيرة محور أحلامه تنكره إنكارها لرجل جاء من الطريق ، وأستاذه وملهمه يبيع كل ما نادى به من مبادئ مقابل الجاه والحياة الناعمة . هؤلاء هم الكلاب الذين أحاطوا باللص ساعة خروجه من السجن فلم يبق أمام اللص إلا سبيل واحد هو مطاردة الكلاب وتدميرها الواحد بعد الآخر .

وفى عملية المطاردة هذه تبين أن القدر نفسه يقف فى سخرية مريرة إلى جانب الكلاب فحين يتسلل سعيد مهران ليلا ليغتال صاحبه اللص الخائن عليش تفتك رصاصاته بمجهول برىء استأجر شقته من بعده وحين تسلل سعيد مهران ليلا ليغتال المصلح الاجتماعى الدعى رءوف علوان تفتك رصاصاته بالبواب المسكين البرىء .

وهكذا يفر سعيد مهران كالقنيصة وقد خابت كل آماله فى تطهير الدنيا من الكلاب . ويبدأ طراد من نوع جديد ، طراد المجتمع لهذا السفاح الجديد ، فالبوليس وراءه لا يهدأ لأن هذا واجبه والرأى العام وراءه لا يهدأ لأن الصحافة تستثيره ، أما هو فهو معتصم آنا عند بغى عاشقة له اسمها نور تعيش فى بيت على حافة المقابر ومعتصم آنا بين المقابر نفسها حتى يحاصره رجال الأمن من كل جانب ويوشك أن ينزل بهم وبنفسه الدمار ، ولكن قواه تخذله فى اللحظة الأخيرة فيستسلم للبوليس .

أما ماذا فعل نجيب محفوظ الفنان فى « اللص والكلاب » فهو قد أثبت بما لايدع مجالا للشك أنه سيد من يبنى البناء فى أدبنا القصصى . فهو مهندس من أعظم طراز يعمل بالمسطرة والفرجار ولا أعتقد أنى أبالغ فى القول إن قلت إن بناء « اللص والكلاب » لايقل إحكاما عن بناء أعظم ما قرأت فى القصص الكلاسيكى العالمى كل شىء فيها محسوب بأدق حساب ، ولا أريد أن أقول البداية والوسط والنهاية كما يقول الأرسطاطاليسيون ، ولكن أكتفى بأن أقول إن كل خصائص القصة الكلاسيكية وصلت فيه إلى حد الكمال . فهو يعرف أين يتحرك وأين يقف وأين يتكلم وأين يصمت ، وهو يهتم بالصقل والصحة والسلامة والاقتصاد والتوازن اهتماماً ليس بعده اهتمام ، وهو لايتوه فى التفاصيل ولكن يركز على الجوهريات .

ولكن غريبة الغرائب فى « اللص والكلاب » أنها قصة كلاسيكية القالب رومانسية

المضمون . فهذا اللص الشريف إن صح هذا التعبير شخصية ملتهبة الخيال تستطيع أن تعيش بشهوة واحدة فى الحياة ، هى شهوة الانتقام بعد القوة الملتهبة العنيدة التى سيطرت على شخصيات الأدب الرومانسى العظيم كشخصية هيثكليف فى « مرتفعات وذربنج » لإميلى بروونتى وشخصية أدمون دانت فى « الكونت دى مونت كريستو »لإسكندر دوماس الأب وغيرهما كثير فى أدب الرومانسيين حيث تسمم عقل البطل ووجدانه أو تسيطر عليه فكرة واحدة أو شهوة واحدة آكلة مدمرة تعصف به وبكل من حوله .

فكيف أتيح لنجيب محفوظ ، وهو على غير ما يذهب النقاد ، عدو الواقعية اللدود ، أن يصب كل هذا الوجدان الرومانسى فى هذا الإحكام الشكلى الكلاسيكى ، هذه هى الظاهرة المحيرة حقاً فى أدب هذا الأديب العظيم ، وهى أيضاً علة هذا الصدع الكبير فى هذا الأديب الكبير ، الصدع بين مادة الفن وصورته ، ذلك الصدع الذى نلمس آثاره فى باطن قصة « اللص والكلاب » .

وهذا الصدع ينجلى أول ما ينجلى فى بناء نجيب محفوظ لشخصياته ، فهى بوجه عام شخصيات مرسومة من الخارج ، مرسومة بإحكام ولكنها مرسومة من الخارج رغم هذا الإحكام . فهذه الشخصيات باستثناء شخصية الصوفى الفقير إلى الله ، وربما شخصية المومس « نور » إلى حد لابأس به . حين أقول إنها مرسومة من الخارج أقصد أن اللص الشريف سعيد مهران والمحامى المزيف رءوف علوان وعامة اللصوص وقطاع الطرق الذين صورهم نجيب محفوظ لايتكلمون بلغتهم وإنما بلغة نجيب محفوظ ، ولايفكرون بعقولهم وإنما يفكرون بعقل نجيب محفوظ ، خواطرهم خواطر نجيب محفوظ وذكرياتهم ذكريات نجيب محفوظ ، لست أقصد نجيب محفوظ الرجل وإنما أقصد نجيب محفوظ الفنان . كل هؤلاء ليسوا لصوصاً ولا بغايا ولكنهم يمثلون فكرة نجيب محفوظ عن اللصوص والبغايا ، انظر هذا الحوار بين اللص الشريف وبين الشيخ الصوفى على الجنيدى :

« هل تستطيع أن تقيم ظل شىء معوج ؟.

فقال الشيخ برقة :

ـ أنا لا أهتم بالظلال ! » .

وأنا لا أعتقد أن لصاً مهما كان شبه مثقف قادر على أن يجادل رجلا من رجال الله فى مشكلة تقويم ظلال الأشياء المعوجة . فإذا ما توغلا فى الحديث قال الشيخ :

ـ قال سيدى إنى لا أنظر فى المرآة كل يوم مراراً مخافة أن يكون قد اسود وجهى .

ـ أنت ؟.

ـ بل سيدى نفسه !.

فتساءل ساخراً :

ـ فكيف ينظر الأوغاد فى المرآة كل ساعة » .

أما الأوغاد فهم الكلاب الذين يطاردهم اللص أو يطاردونه ، فالمطاردة فى نجيب محفوظ متبادلة لأن سعيد مهران فريسة وكلب صيد معاً سواء قبل سجنه أو بعد خروجه من السجن والمجتمع فرائس وكلاب صيد معاً . ولست أعتقد أن اللص مهما كان مثقفاً أو شبه مثقف مستطيع أن يفكر فى هذه الوقفة الفلسفية التى تذكرنا لابد بخوف كاليبان من أن ينظر إلى نفسه فى المرآة فى أوسكار وايلد .

ولو أنى أردت أن أسوق من أمثال هذه الخواطر والملاحظات والتعليقات ما يوضح رأيى هذا لسقت مائة مثل ومثل .

ولكن كل هذا لايغض من جمال هذا العمل الفنى العظيم . فنجيب محفوظ ومعه عامة نقاد الكلاسيكية مستطيع أن يقول : أنا لا أصف لك الواقع بحذافيره وبتفاصيله ولكنى أصف لك الواقع فى جوهره وكلياته . ليس من الضرورى أن أصف لك كيف واقع سعيد مهران المومس نور ولكن يكفينى أن أوحى لك بأن الليلة حين انتهت كانت قبلة امتنان « وكانت ثمة فراشة تعانق المصباح العارى فى تلك الساعة من الليل » .

فإن أردت أن تعرف من بطل هذه القصة الجميلة قلت لك إنه ليس سعيد مهران ولكن شخص آخر لايفكر أحد فيه ، وهو المومس نور ، بل أكاد أقول إن شخصية المومس نور من أجمل الشخصيات التى صادفتها فى أية قصة من روائع الأدب العالمى . ولا تعجب من هذا القول لأن نجيب محفوظ جعل منها البصيص الوحيد الذى يختلج (ولا أقول ينير) وسط هذا الظلام الحالك .

أما رمزيتها فلا يجوز أن تخفى على أحد ، فهى شىء أشبه مايكون إلى نور الخير ، وسط غابة ظلماء لامكان فيها إلا للصوص والكلاب . نور هى النور الوحيد فى حياة سعيد مهران ، نور خافت حقا ، نور لايرغب فيه أحداً حقاً ، حتى أحوج الناس إليه ، نور لايشع وسط الأحياء ولكنه يختلج كالنجم الباهت على تخوم الحياة حيث يلتقى الموتى بالأحياء عند مقابر الإمام . وهى أخيراً نور زائف ، زيفها من زيف هذه البغى ، التى تستطيع أن تجمع فى وقت واحد بين أطهر معانى الحب والتضحية وبين بيع الهوى كروتين يومى لايدخل فى اختصاص علم الأخلاق .

وحتى هذا النور البعيد الشاحب المختلج بين تخوم الموتى وتخوم الأحياء ، حتى هذا

البصيص أطفأه نجيب محفوظ حين جعل المومس نور تختفى فجأة لا أحد يعرف كيف ولماذا ، ولكن نرجح بسبب مهنتها وهى الدعارة أنها وقعت فى أيدى رجال البوليس . اختفت فى اللحظة التى كان فيها اللص المطارد أحوج مايكون لا أقول إلى يد منقذة أو قبلة حانية ولكن إلى أربعة جدران يحتمى فيها ولقمة عيش يتبلغ بها بعيداً عن عيون مطارديه .

فهل رأيت تشاؤماً أكثر من هذا التشاؤم الذى تفصح عنه قصة « اللص والكلاب » ؟ أنا مارأيت تشاؤما من هذا التشاؤم إلا فى قصص دوستويفسكى وبلزاك ، ولا تستكثر على نجيب محفوظ صحبته دوستويفسكى وبلزاك فهو أخ لهما صغير مهما اختلف عنهما فى منهج فنه وفى صورة فنه .

وهل رأيت تشاؤما أكثر من هذه الصورة التى رسمها نجيب محفوظ للصوص أشباح وكلاب أشباح يطارد بعضهم بعضا بين القبور . فكأنما القرافة فى نجيب محفوظ هى رمز الدنيا كلها ، ولا أقول رمز القاهرة وحدها أو هى الأرض الخراب التى حدثنا عنها الشعراء فى شعرهم الحزين ، وكأنما البشر من الفصيلتين يعيشون فى مأساة طراد خائب من الجانبين ساحتة ليست عالم النور ولا عالم الظلمات ولكن تلك التخوم التى يلتقى فيها الموت بالحياة لحظة ثم يشمل الكون كله ظلام ساكن عميق .

عن كتاب « دراسات فى الأدب والنقد »
القاهرة ١٩٦٤

اللص والكلاب
بين الفن والواقع (*)

- ١ -

د . فاطمة موسى

منذ نشر نجيب محفوظ الجزء الأخير من ثلاثيته العظيمة عام ١٩٥٧ تكهن المتكهنون بأنه سينقطع حتما عن كتابة الرواية ، فلم يعد فى إمكانه أن يسير بتاريخ أسرة بين القصرين إلى أقرب مما سار فى السكرية لأن أحداث السنوات الأخيرة ألصق بحياتنا من أن تصلح مادة لقصة فى مستوى الثلاثية ويسألون كيف يتسنى للكاتب أن يضع هذه الأحداث على مبعدة منه وينظر إليها من كل جانب بدون أن تطرف له عين وهو الذى يعيش فى قلبها ؟ ومن قائل إن نجيب محفوظ قد أفرغ مافى جعبته ، عن مجتمع اليوم . وقد توجت جهوده بنيله جائزة الدولة ، وأنه متجه إلى التصوف والتعبير الرمزى ، وكأن فناناً حساساً كنجيب محفوظ يمكن أن تفرغ جعبته فى يوم من الأيام !.

ومنذ أيام طلع علينا نجيب محفوظ بقصة جديدة هى اللص والكلاب يدرك من يقرأها منذ الوهلة الأولى أنه قادر على تجديد نفسه دائما وأنه (بلغة الدعاية لنجوم السينما) ، قد تفوق على نفسه فعلا وفتح فتحا جديداً فى تاريخ الرواية العربية .

فاللص والكلاب شاهد على قدرة الفنان الكبير ـ حتى بعد وصوله إلى القمة ـ على أن يطرح عنه أسلوبا قديماً باليا ويتخذ لنفسه أسلوبا جديدا فى التعبير أشد تركيزاً وقصداً ، وهو لذلك أرقى فنيا لأن النجاح فيه أبعد منالا من أسلوبه القديم . ولا يتسع المجال هنا لتفصيل القول فى التكنيك الجديد الذى اتبعه نجيب محفوظ فى هذه القصة . ولذلك نكتفى بمناقشة وجه واحد من أوجه هذا التكنيك أو قل مستلزماته ـ وهو علاقة القصة بالواقع .

ومن الواضح أن الكاتب استوحى قصته من حادث « سفاح الإسكندرية » محمود أمين سليمان الذى شغل الأذهان يوماً وأقام الدنيا وأقعدها ، وجعلت منه تهويلات الصحافة بطلا وصورته عموما فى صورة الإنسان الخارق القادر على كل شىء ، ثم كانت نهايته بواسطة الكلاب البوليسية التى اقتفت أثره ـ أو رائحته ـ حتى فر إلى كهف فى الجبل

(*) أخبار اليوم : ٧ فبراير ١٩٦٢

كما تفر الضوارى أمام كلاب الصيد .

وعندما أقول استوحى فإنما أعنى أن الكاتب قد اهتز لحادث هذا السفاح كما اهتز له غيره من المواطنين . ولكنه ــ كفنان ــ ترجم انفعاله هذا إلى عمل فنى رائع له صفة العموم والدوام . وترجع قيمة العمل الفنية إلى أن الكاتب وإن استوحى موضوعه من الواقع ، لم يجعل من قلمه عبدا لكل ما يتضمنه الواقع من تفصيلات لامعنى لها ولا قيمة ، بل فرض رؤياه على هذا الواقع ، وعلى أساس هذه الرؤيا انتخب من التفاصيل الكثيرة المتناثرة ما يخدم موضوعه حقا ، كما أضاف إليها من عنده ما يجعل لأجزاء العمل الفنى معنى مترابطا ومغزى ذا قيمة إنسانية .

ورؤيا الفنان وليدة حياته وثقافته ومزاجه ونوع حساسيته لما يقع حوله من أحداث ، وليس من شأننا أن نتتبع مصادر هذه الرؤيا (وقد يكون هذا من شأن عالم النفس لكنه لايهم المتذوق فى شىء) إنما يكفينا من الفنان أن تكون رؤياه واضحة عميقة موجدة لايفسدها شك أو تذبذب . وليس من السهل أن يشرح الناقد رؤيا الفنان ، ولا يسعه إلا أن يقول للقارئ : هاك القصة . فاقرأها بتعمق (الناشر مكتبة مصر بالفجالة . الثمن ١٥ قرشاً) على أنه يمكننا ــ مع الإيجاز المخل ــ أن نلخصها فى أن اللص قد نصب نفسه قاضيا وجلادا موكلا بإنزال القصاص بالكلاب ، والكلاب من خانوا ثقته ومودته ويمضى عاصفا يطارد هؤلاء الكلاب ، ولكن رصاصاته تطيش فلا تصيب منهم مقتلا بل تصرع الأبرياء بلاذنب جنوه لأنه هو ليس بطلا حقا كما ظن نفسه ، ولكنه لص وبهلوان . وتنقلب الآية فإذا به هو المطارد ، تجد فى أثره الكلاب حقيقة لا مجازا ، كلاب البوليس إلى أن يصرعه البوليس برصاصه .

ولعل المقارنة بين سفاح الإسكندرية وسعيد مهران بطل هذه القصة تفيدنا كثيرا فى كشف مدى تأثر الكاتب بالحادثة الواقعية وتحرره منها من ناحية أخرى ، فبين اللصين ملامح شبه كثيرة ، ولكنها جميعا لاتتعدى السطح إلى أعماق الشخصية ودوافع السلوك .

ويشترك اللصان فى الضجة التى أثارها كل منهما ، وإن كان الكاتب لم يركز أضواءه على هذه الضجة ، بل اقتصر على تصويرها من خلال أثرها على اللص نفسه إذ ملأته بغرور لايخلو من شعور بالمرارة .

وكلا اللصين زلت قدمه قبل النهاية فأنسى جزءا من ملابسه مكن منه أنوف الكلاب ــ وإن لقى سعيد مهران حتفه لا فى كهف فى الجبل بل بين القبور التى تقف دائما فى القصة على مرمى بصره .. ومرمى بصر القارئ ــ لتذكره دائماً أن الجميع مآلهم إليها ، الفريسة

ومطاردها ، ومن قتل ظلما ومن قتل عدلا كلهم سائرون إلى القبر حتما .

ويكاد الشبه بين اللصين يقف عند هذا الحد : فشخصية السفاح فى الواقع كانت تافهة لا معنى لها ولا قيمة ، لمع صاحبها يوما ثم انطفأ وزال أثره من الوجود ، وقد يصلح بطلا لقصة بوليسية أو لفلم من أفلام الرعب والمطاردة ولكنه لا يصلح بطلا لعمل فنى بالمعنى الدقيق ، كانت تسيطر عليه فكرة أن زوجته تخونه وقد وجب عليها القصاص ، ولعل فى هذا سر عطف الكثيرين عليه فى حينه وليس بيننا من يستطيع الجزم بأنه كان واهما أو كان على حق . فجعل نجيب محفوظ الخيانة فى حالة سعيد مهران حقيقة واقعة ، فزوجته طلبت الطلاق وهو فى السجن لتتزوج من صديقه وتابعه وقد استولى الإثنان على ماله وابنته ولم يعترف الصديق الغريم بأن لسعيد فى ذمته شيئاً سوى عمود من الكتب أصاب أكثرها التلف ، ولعل للزوجة والصديق وجهة نظر أخرى ولكننا لا نعرفها ولا تعنينا فى شىء على أى حال ، ويشك سعيد مهران بل يقطع أنهما نصبا له كمينا مع البوليس أصلا :

« ومن وراء الظهر تبادلت الأعين نظرات مريبة قلقة مضطربة كتيار الشهوة التى يحملها . كالقطة الزاحفة على بطنها فى هيئة الموت نحو عصفورة سادرة . وغلبت الانتهازية الحياء والتردد فقال عايش سدرة فى ركن عطفة أو ربما فى بيتى . سأدل البوليس عليه لنتخلص منه ــ فسكتت أم البنت . سكت اللسان الذى طالما قال لى بكل سخاء أحبك ياسيد الرجال . هكذا وجدت نفسى محصوراً فى عطفة الصيرفى ولم يكن الجن نفسه يستطيع أن يحاصرنى . وانهالت على اللكمات والصفعات . » .

وكان « للسفاح » صديق محام يرتعد خوفا على حياته من انتقام المجرم ولم تكن لهذه الصداقة القديمة قيمة أو معنى أبعد من العامل الشخصى .. أما نجيب محفوظ فقد جعل العلاقة بين اللص والأستاذ رءوف علوان خريج الحقوق علاقة مريد بأستاذه ، وقد علم الطالب المثقف الفتى الفقير أن المجتمع ظالم ، ولقنه السخط على الأغنياء وعلى قيود الملكية التى يفرضونها ، حتى لقد ذهب إلى أن سرقة أموالهم عمل مشروع لو عدل الناس ما عوقب عليه الفقراء ، ولكن الأستاذ رءوف علوان قد أضحى اليوم دعامة من دعائم المجتمع ، طرح عنه عناء الجهاد وأضحى صحفيا نابهاً يقطن قصراً فاخراً على النيل ، ويتفضل على مريده القديم بورقتين من ذات الخمسة جنيهات ، ويردد سعيد مهران لنفسه جزعا :

« تخلقنى ثم ترتد ، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى شخصى كى أجد نفسى

ضائعاً بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل ، خيانة أثيمة لو اندك المقطم عليها دكا ما شفيت نفسى » .

وهكذا يتسع معنى الخيانة هنا ، فيشمل نوعاً أشد خطراً من الخيانة الشخصية . هو خيانة الأستاذ لتعاليمه بعد أن أوردت هذه التعاليم تلميذه موارد التهلكة .

ويضيف الكاتب إلى شخصية المجرم تاريخا يفسر سلوكه وإن كان لايبرره فمن خلال ذكريات اللص نرى لمحات من طفولته يوم كان أبوه عم مهران بوابا فى عمارة للطلبة ، يصطحب ابنه أحيانا إلى حلقات الذكر عند الشيخ على الجنيدى . ونرى الطفل يرقب الذكر بعين مبتهجة وإن استغلق عليه فهم مايدور حوله . ونراه فى صباه وقد حل محل أبيه . ونراه وقد سرق للمرة الأولى ليدفع عن أم مريضة غائلة الموت ، ونرى رءوف علوان الطالب الثائر وقد أنقذه من ورطته وجعل منه تلميذا له يلقنه ما يعتمل فى عقله من سخط وثورة ، ونرقب حبه لنبوية خادم العجوز التركية وزواجه ومولد سناء ابنته ، كل هذا فى لمحات تومض فى عقل البطل أحيانا ويجمعها القارئ بنفسه ليكون منها صورة عن حياة اللص الماضية ، ولست أعنى بهذا أن الكاتب يستدر عطف القارئ على بطله ، فسعيد مهران شخصية كريهة قد نفهمها جيدا وندرك البواعث والدوافع التى أدت بها إلى ما وصلت إليه ولكنها لا تستدر العطف . فقد خلا تصوير الكاتب لشخصية البطل من أى أثر لعاطفة رخيصة أو فكرة مبتذلة إذ أبرز كل ما فيه من قبح وغرور واستهانة بالآخرين . هو يكره الكلاب ولكنه هو نفسه كلب أو بينه وبين الكلب سبب وشبه كبير ، فهو حاد الحواس سريع الحركة ينقض فى خفة ولكن نباحه و « عضته » تضيع كلها هباء ، ولعل هذا الشبه هو ما دعا صاحبته نور إلى حبه والتعلق به إلى هذه الدرجة ، لأنها على حد قولها تحب الكلاب ولم يخل بيتها منها يوما ، وقد أكد الكاتب هذا التشابه الدقيق بصورة محسوسة لا أظنه أوردها عفوا :

« وقرصه الجوع رغم قلقه وأفكاره ، فذهب إلى المطبخ فوجد فى الصحاف كسراً من الخبز وفتات لحم عالقة بالعظام وبعضا من البقدونس فأتى عليها فى نهم شديد وتمصمص العظام ككلب » .

ولكن سعيد مهران لا يعرف نفسه فهو أعمى جزئيا كأبطال المآسى فى كل العصور ، إنه يظن نفسه عصفورة سادرة ويأخذه الغرور فيقول « قلبى لا يكذبنى أبدا » ولكن قلبه يكذبه مرارا وتكرارا ومأساته ليست فى أنه ملقى فى وحدة مظلمة بلا نصير رغم تأييد الملايين كما خيل له غروره ، بل مأساته الحقيقية فى أنه ظن أن بإمكانه أن يحقق فردوسا من الوفاء

والصدق والعلاقات الإنسانية الصافية الشريفة وسط جحيم السرقة والقتل الذى يحيا فيه لامقتنعا بل متفانيا ، وهو إذ فقد جنته تلك الزائفة يرعد مطالبا بالقصاص ولكن أعداءه أشد منه مكرا لأن أعينهم لم تضللها يوما غشاوة أو زيف وقد عرف الماكرون كيف يحتمون من بطشه تحت جناح القانون .

وترتفع الغشاوة عن عينيه فى لحة قبيل النهاية فيعرف نفسه حقا : إنه بهلوان لا أكثر ، كما يعرف مصير ابنته ، إن مستقبلها فى مهنة نور صائدة الرجال ولكنه لا يسلم ... إلا للموت .

وفى قصة « السفاح » الواقعية من الحوادث المثيرة ما كان كفيلا بإغراء قصاص قد لايرقى إلى مستوى نجيب محفوظ ، وفيها من التفاصيل ماكان كفيلا ، بإغراء نجيب محفوظ نفسه أيام ولعه بالتفاصيل المسهبة ، ولكنه اليوم ينتقى من هذا الواقع بميزان دقيق ، يأخذ ما يخدم شخصية بطله وموضوع قصته وأما ما زاد على ذلك فيطرحه عنه بحزم الفنان الذى يعرف أصول اللعبة فيطبقها بحذق وصرامة . وفى هذا مثال طيب للمفهوم الصحيح للواقعية فى الأدب ، فمنطق العمل الفنى الصادق أهم من منطق الواقع الجزئى ، وما ينفع الفن يبقى على الأرض فى تراث الإنسانية جيلا بعد جيل .

ـ ٢ ـ(*)

« .. وتتابع الغناء حتى صفقت اليد داعية إلى الذكر من جديد ، فتردد اسم الله بغير انقطاع .. واستسلم للسماع ، وزحف الليل ، ثم ركضت الذكريات كالسحب . تمايل عم مهران الأب مع الذاكرين وجلس الغلام عند النخلة يراقب المشهد بعينين مشدوهتين وانبثقت من الظلمات أخيلة عن الخلود فى كنف الرحمن وومضت آمال باهرة نافضة عنها تراب النسيان . تحت النخلة الوحيدة بشارع المديرية ندت همسات ندية كأفراح الفجر ... وتكلمت سناء الصغيرة فى حضنه بلغة فطرية ساحرة .. ثم هبت أنفاس متقدة من أعماق الجحيم توالت بعدها الضربات .. وامتدت أنغام المنشد وآهات الذاكرين ومتى يؤمل راحة ، وضاع الزمان ولم أفز ، والقضاء ورائى . وهذا المسدس المتوثب فى جيبى له شأن . لابد أن ينتصر على الغدر والفساد . ولأول مرة سيطارد اللص الكلاب » .

وقد طارد اللص الكلاب حتى تقطعت منه الأنفاس ، فلم ينل منها مقتلا بل طاشت

(*) مجلة المجله : فبراير ١٩٦٢

رصاصات « المسدس المتوثب فى جيبه » فتلطخت يداه بدماء الأبرياء ، وهبت من حوله كلاب أخرى ـ حقيقية هذه المرة هى كلاب البوليس ـ فتكاثرت عليه وطاردته ثم أحدقت به وضيقت عليه الخناق حتى سقط صريعا برصاص البوليس ـ هناك فى قرافة باب النصر .

* * *

لقد عرفنا نجيب محفوظ فى إنتاجه السابق كاتبا بانورامياً ينهج نهج كبار القصاصين الأوربيين فى أواخر القرن الماضى ومطلع القرن العشرين ، فيسهب فى تفصيل موضوعه ، فلا يدع ركنا منه أو حاشية إلا وملأها بتفصيلات دقيقة مساهمة منه فى «إكمال الصورة » ، وجعلها أقرب ماتكون للواقع ، ولكن هيهات أن يصل الفنان يوما إلى محاكاة الواقع بحذافيره وإن أسهب ودقق مافى وسعه ، وقد أدرك كتاب القصة فى أوربا هذه الحقيقة بعد قرابة قرنين من مولد هذا الفن فى آدابهم ، فأعرضوا نهائياً عن المذهب الطبيعى فى القصة ـ أى محاولة نقل الواقع بكل تفاصيله ـ وسلكوا بهذا الفن دروبا شائقة من التجديد والتجريب لم تكن تخطر لسابقيهم على بال .

وقد درج كتاب القصة عندنا على اتباع المذهب الطبيعى منذ نشأة هذا الفن فى العربية ، وليس هذا بمستغرب ورواد القصة الأوائل مازالوا أحياء بين ظهرانينا نتمنى لهم مديد العمر وغزير الإنتاج ، وقد برز فى هذا الميدان ابن من أبنائهم وضعه الجميع على رأس الجيل الثانى من كتاب القصة هو نجيب محفوظ ، وقد اشتد ساعده حتى فاق عددا من معلميه ، ولكنه برغم عبقريته القصصية الفذة لم يلحق بركب الرواية العالمية الحديثة التى تخلصت تماما من المذهب الطبيعى وكثيرا ما تساءل المعجبون به فيما بينهم قائلين : ماذا بعد الثلاثية ؟.

وفى الصيف الماضى تلاحقت أنفاسنا ونحن نرقب ركضه على صفحات أهرام الجمعة أسبوعاً بعد أسبوع فى حلقات اللص والكلاب ، فإذا به بقفزة واحدة قد لحق الركب العالمى ، ووجد لنفسه مكاناً مرموقاً فى صفوفه ، كقصاص حديث معاصر ينتمى حقا إلى النصف الثانى من القرن العشرين ، ويحذق استخدام الأدوات الفنية الجديدة التى تفرضها تلك الطفرة من التقدم التكنيكى الذى شمل جميع مجالات النشاط الإنسانى وليس أقلها الأدب والفن .

واللص والكلاب تمثل حقا نقطة تحول فى أسلوب نجيب محفوظ فى معالجة فنه ، وقد استخدم فيها أرق وأعقد الأدوات الفنية التى فى متناول فنان الكلمة كالرمز والاستعارة

مثلا . فلا يملك الناقد إلا أن يضعها فى مستوى يعلو على أعمال الكاتب السابقة .

ولعل التركيز الشديد أول سمة تلفت نظر القارئ لهذه الرواية ، فالكاتب قد طرح عنه ما قد يشتت انتباه القارئ من تفصيلات جزئية . وهو يغوص إلى لب الموضوع ويسبر أعماقه بدلا من أن يحيط بحواشيه البعيدة كدأبه قبل ذلك .

وسنقتصر اليوم على بيان أولى مقومات هذا التركيز من اختيار الكاتب لوسيلة السرد التى اتبعها فى رواية القصة ، والزاوية التى يقف فيها تجاه الأحداث .

يستخدم نجيب محفوظ طريقة الراوى الذى يتحدث بضمير الغائب ولكنه يروى الأحداث من وجهة نظر الشخصية الرئيسية أو البطل إذا شئت ، وهو بهذا يضرب عصفورين بحجر واحد ، فيضمن قدراً كبيراً من الموضوعية يكفله السرد بضمير الغائب . وفى نفس الوقت ينقل القارئ إلى قلب الأحداث مباشرة ويكشف له عن عقل البطل ومشاعره فيحياها القارئ بدلا من أن يسمع خبرها .

« قصد من توه المصعد فوقف بين قوم بدا فيهم غريب المنظر ببدلته الزرقاء وحذائه المطاط ، وزاد من غرابته نظرته الحادة الجريئة وأنفه الأقنى الطويل . ولمح بين الواقفين فتاة فلعن فى سره نبوية وعليش وتوعدهما بالويل ... وما إن انتهى إلى طرقة الدور الرابع حتى مرق إلى حجرة السكرتير قبل أن يتمكن الساعى من اعتراضه ، وجد نفسه فى حجرة كبيرة مستطيلة زجاجية الجدار المطل على الطريق ، وليس بها موضع لجالس وسمع السكرتير وهو يؤكد لمتحدث فى التليفون أن الأستاذ رءوف مجتمع برئيس التحرير وأنه لن يعود قبل ساعتين . شعر بأنه غريب حقا ، لكنه وقف دون مبالاة ، يحملق فى الوجوه بوقاحة كأنما يتحداهم .. وقديما كان يرمق أمثالهم بعين تود ذبحهم فما حال هؤلاء اليوم ؟ أما رءوف فلن يصفو له هنا . وما هذا المكان بالملتقى المناسب للأصدقاء القدامى .. ورءوف اليوم رجل عظيم فيما يبدو . عظيم جداً كهذه الحجرة . ولم يكن فيما مضى إلا محررا بمجلة النذير ، مجلة منزوية بشارع محمد على ولكنها كانت صوتا مدويا للحرية . ترى كيف أنت اليوم يا رءوف ؟ هل تغير مثلك يانبوية ؟ هل ينكرنى مثلك يا سناء ؟ ولكن بعداً لأفكار السوء . هو الصديق والأستاذ ، وسيف الحرية المسلول ، وسيظل كذلك رغم العظمة المخيفة والمقالات الغريبة وسكرتاريته الرفيعة . وإذا كانت هذه القلعة لن تمكنى من عناقك فمن دفتر التليفون سأعرف مسكنك ..» ص ٣٤ - ٣٥ .

ويتضح لنا من هذا المثال كيف يستخدم الكاتب السرد بضمير الغائب ليعطينا صورة موضوعية محسوسة عن الشخصية ومظهرها وما يحيط بها فى العالم الخارجى ، وبعد أن

يطمئن إلى تثبيت الصورة المحسوسة فى أذهاننا ينتقل بنا انتقالا هينا إلى عقل البطل لنطلع على أفكاره بدون تدخل منه أو تقديم كأن يقول مثلا « ظن » أو « فكر » أو « قال » .

وقد سبق أن وقف الكاتب هذا الموقف كراو فى قصر الشوق وغيرها من قصصه السابقة ولكنه كان ينتقل بعد انتهاء المنظر إلى مكان آخر ليقص علينا خبر شخصيات أخرى فى القصة .

أما فى اللص والكلاب فهو دائما ملاصق للبطل لايرى إلا ماترى عيناه ولا يعرف إلا مايعرفه سعيد مهران ، وهذه الزاوية تضيق بطبيعة الحال مدى بصره فلا نعرف شيئا عن رءوف علوان بعد أن يغادر اللص مسكنه ولا ندرى أين هربت نبوية ولا لماذا اختفت نور ، وكأنما الكاتب يفهمنا بوضوح أن موضوعنا ليس رءوفا ولا نبوية ولا نور ولكنه سعيد مهران ، ولا يهمنا الآخرون إلا بقدر تأثيرهم فى وعيه .

وفى مقابل هذا التضييق فى مدى البصر رأينا كيف يكشف لنا الكاتب عن عقل البطل ، فلا نكتفى بأن نرى بعينيه بل نفكر بعقله أيضا ونحيا فى خضم تيار الشعور عنده .

وأفكار البطل وحواسه هى وسيلتنا فى الوصول إلى البعيد فى الزمان والبعيد فى المكان ، فكأنما الكاتب قد ألزم نفسه بنوع جديد من قوانين الوحدة فى العمل الفنى ، ليست دون قوانين أرسطو صرامة وإن اختلفت عنها بما يتفق وفن الرواية الحديثة .

الأشياء والأحداث تثير فى نفس سعيد مهران ذكريات من الماضى ، ومن خلال هذه الذكريات نعرف تاريخه وكل ما يهمنا عن علاقاته التى جعلت منه اليوم لصا أو بالأحرى لصا ذا فلسفة ، تتوق نفسه إلى الانتقام من أقرب الناس إليه لأنهم خانوه ، والكاتب يتيح لنا أن نعرف هذا الماضى على دفعات فكل لمحة منه تأتينا فى حينها ، تبعا للقوانين السيكلوجية التى تحكم عملية المعانى ، فالذكرى الخامدة فى زوايا النسيان يثيرها من مكمنها ما يماثلها أو ما يضادها من معطيات الحواس .

« وغنى فى صوت لا حلاوة فيه البخت والقسمة فين كما ضبطه أبوه وهو يغنى حزر فزر فلكمه برحمة وقال له : أهذه أغنية مناسبة ونحن فى الطريق إلى الشيخ المبارك ؟ وترنح الأب وسط الذكر ، غابت عيناه ، بح صوته ، تصبب عرقا . وجلس هو عند النخلة يشاهد صفى المريدين تحت ضوء الفانوس ويقضم دومة وينعم بسعادة عجيبة . وكان ذلك سابقا لنزول أول قطرة حارقة من شراب الحب . وأغمض الشيخ عينيه فكأنه نام . وألف هو المنظر والجو حتى البخور لم يعد يشمه .. وطرأت فكرة بأن العادة أساس الكسل والملل

والموت وهى المسئولة عما عانى من خيانة وجحود وضياع جهد العمر سدى . وتساءل ليوقظه ..» .

وهكذا يطلعنا الكاتب على الماضى من خلال الذكريات والماضى ماثل دائما فى الحاضر ، وهما معا يتجهان إلى المستقبل ، والماضى موجود دائما بصورة رمزية فى القصة ، فهو المقابر التى تقف طول الوقت على مرمى بصر سعيد مهران ، يراها من خلال النافذة فى بيت نور ، ويسير بينها فى غدواته وروحاته ويلقى حتفه فى النهاية وهو معتصم بها ، ولعلها الشىء المؤكد الوحيد فى حياته بعد خروجه من السجن .

وكما يأتينا البعيد فى الزمان عن طريق ذكريات البطل ، يأتينا البعيد فى المكان عن طريق مدركات حواسه بطريقة ما ، أى من خلال ما يسمع هو أو مايقرأ عما يحدث بعيدا عنه ، فالكاتب مثلا لا يصور الضجة التى يثيرها رصاص البطل الطائش إلا من خلال ما تكتبه الصحف ، وحتى ماتكتبه الصحف لا يأتينا بالنص ولكن من خلال وقفة فى نفس سعيد مهران وهو يقرأ الصحيفة « يا للعناوين الكبيرة السوداء . آلاف وآلاف يناقشون الساعة جرائمه .. وسئل رءوف علوان فقال ...» وتصله شذرات من حديث الناس عنه عن طريق نور وهو مختبئ فى بيتها .

– « ويتحدث عنك ناس كأنك عنتره ولكنهم لا يدرون عذابنا »

ص ١٢٦ ..

« سائق تاكسى ، دافع عنك بحرارة ولكنه قال إنك قتلت رجلا ضعيفا بريئا ..» .

ثم – « وفى العوامة التى سهرت فيها قال أحدهم عنك أنك منبه مسل فى الملل الراكد ..» ص ١٤٤ .

وهكذا نجيب محفوظ وحدة مضاعفة للعمل الفنى من خلال هذا التكنيك الجديد فى رواية القصة ، فإلى جانب وحدة الموضوع ووحدة زاوية النظر Persplclive نراه قد حقق نوعا جديدا من الوحدة فى المكان والزمان فالمكان هو دائما المكان الذى يوجد فيه البطل ، والزمان هو الزمن الحاضر الذى يحمل الماضى فى طياته ويتجه أبدا إلى المستقبل ، أى هو الديمومة التى تحدث عنها الفيلسوف الفرنسى برجسون والتى كان لمفهومها بالغ الأثر فى فن الرواية فى القرن العشرين .

عن كتاب « بين أدبين »
القاهرة ١٩٦٥



الواقعية الوجودية فى « السمان والخريف »

رجاء النقاش

بعد أن أصدر نجيب محفوظ ثلاثيته « بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية » كنت من الذين يعتقدون أن نجيب محفوظ انتهى وأدى رسالته ، ولست أدرى بالضبط من أين جاءنى هذا الاعتقاد ، ولكنه على أى حال كان اعتقاداً يعيش فى حياتنا الأدبية كما تعيش « الإشاعة القوية » .. بل مازال هناك من يقول بهذا الرأى إلى الآن . أما أنا فقد تغير هذا الاعتقاد فى نفسى منذ أن بدأت أتابع إنتاج نجيب محفوظ بعد الثلاثية ، لقد أدركت أن شيئاً جديداً يولد فى قلب هذا الفنان وعقله ، وأن هذا الشىء آخذ فى الظهور يوما بعد يوم فى أدبه . ولم يكن هذا الشىء الجديد واضحا أمامى عندما قرأت روايته « اللص والكلاب » ولكنه ازداد وضوحا ودقة بعد أن قرأت روايته التالية « السمان والخريف » .

لقد تطور نجيب محفوظ فى أسلوبه وتطور فى نظرته إلى الحياة وموقفه منها . ولم تعد الكلمات عنده تحمل معنى واحداً محددا كما كان الأمر فى إنتاجه القديم . بل أصبحت كلماته تعكس كثيراً من المعانى فى النفس ، كأنها كلمات شعرية مليئة بالظلال والإيحاءات ، وذلك كله على عكس أسلوبه القديم الذى كان فى معظمه أسلوبا تقريريا خاليا ــ على التقريب ــ من روح الشعر .

على أننى أود أن أتناول هنا نقطة رئيسية فى تطور نجيب محفوظ ، راجيا أن تكون مظاهر التطور الأخرى مجالا للدراسات التالية .

هذه النقطة الرئيسية هى أن نجيب محفوظ قد انتقل من النزعة الطبيعية التى سيطرت على إنتاجه حتى الثلاثية إلى شىء جديد لا أجد اصطلاحا نقديا ينطبق عليه بدقة ، ولكننى سأسمح لنفسى بأن أسميه باسم « الواقعية الوجودية » وهذا التطور من الناحية الفنية قد حمل معه تطورا آخر يسير إلى جانبه وينبع منه . فقد انتقل نجيب محفوظ من « المحلية » وبدأ يخطو خطوات أولى فى طريق المشكلة الإنسانية العامة وبعبارة أخرى بدأ يسير فى طريق « النزعة العالمية » .

ولنقف قليلا لنتأمل بوضوح أكثر معنى هذا التطور . فالمرحلة الأولى فى أدب نجيب محفوظ ــ والتى انتهت بظهور الثلاثية ــ هى المرحلة التى التزم فيها نجيب الاتجاه الطبيعى ، كان نجيب ــ فى هذه المرحلة ــ يرسم أبطاله رسما تفصيليا لايترك كبيرة ولا صغيرة تتصل بهم دون أن يسجلها . كان يرسمهم من الخارج . ويكاد يحدد طول الشخص ووزنه وتركيبه العضوى الدقيق ، وهو بعد ذلك يرسمهم من الداخل فيحدد تركيبهم النفسى . كأنه فى أحد المعامل الكيمائية يحلل المواد إلى أصولها الأولية ، ويحدد نسب العناصر المشتركة فى تركيب هذه المواد .

وكان نجيب محفوظ بلا شك تلميذاً نابغا من تلاميذ المدرسة الطبيعية ، وهو يذكرنا بأدباء هذه المدرسة المعروفين مثل « فلوبير » الذى قرأ فى المكتبة الوطنية بباريس ألفى كتاب لكى يدرس البيئة الاجتماعية والجغرافية لأحد أعماله الروائية . ومثل « اميل زولا » الذى كان يحمل دفترا كبيرا يدون فيه ملاحظاته ، وكان يقضى أسابيع طويلة متجولا بين المحلات التجارية والمصانع المختلفة لكى يجد نماذج لقصصه ويجمع الحوادث لهذه القصص ومثل بلزاك الذى كان يستأجر أسرة كاملة بإيجار شهرى ليعيش بينها ويدرس على الطبيعة البيئة والشخصيات التى رسمها فى روايته « الأب جوريو » .

ونحن لا نعرف ــ حتى الآن ــ كيف كان نجيب محفوظ يختار أبطاله ، فليس لدينا أى معلومات واضحة عن هذا الجانب الهام من شخصية نجيب محفوظ الفنية ، لا نعرف إذا كان يستوحى نماذجه من أبطال واقعيين يعيش معهم حياة مباشرة ويعاشرهم معاشرة دقيقة ، أم أنه كان يستوحى صورة هذه النماذج من تجاربه وذاكرته حيث كان يجد البذور الأولى للشخصية ثم يبنى عليها من خياله الفنى الخصب بعد ذلك ما يريد من تصورات مختلفة ، لا أحد يعرف بالضبط هل كان نجيب يحمل « دفترا » مثل زولا ، أو كان يقرأ كتبا عن بيئاته التى يصورها كما كان يفعل فلوبير ، أو كان يستأجر أسرة مثلما كان يفعل بلزاك .

هذه كلها أشياء غامضة نرجو أن توضحها لنا أبحاث من هذا النوع فى المستقبل ولكن الذى نعرفه بوضوح هو أن النتيجة التى وصل إليها نجيب محفوظ هى نفس النتيجة التى وصل إليها الطبيعيون .. فالشخصيات والبيئات التى صورها فى مرحلته التى انتهت بالثلاثية نجد نجيب يلتزم فى تصويرها أسلوب المدرسة الطبيعية التى تقوم على أساس من الدراسة الواسعة الدقيقة والمعرفة الشاملة بأدق التفاصيل .

هذا الأديب الطبيعى الذى يعنى بالتفاصيل كل هذه العناية « حمل عصاه ورحل » بعد الثلاثية ، وبدأ يسير فى طريق يبتعد عن أسلوبه الفنى القديم .

فى رواية « السمان والخريف » نجد شخصيات يرسمها نجيب محفوظ رسما عابرا دون أن يهتم بالتفاصيل والجزئيات ، فزوجة عيسى بطل الرواية لا تستغرق من اهتمامه أكثر من بضع صفحات . ولو أن هذه الشخصية النسائية ، الثرية ، العاقر ، نصف المثقفة ، التى تزوجت أكثر من مرة .. لو أن هذه الشخصية وقعت فى يد نجيب محفوظ أيام كان يكتب « زقاق المدق » أو « بداية ونهاية » لتفنن فى عرضها وتقديمها ومتابعتها فى كل تفاصيل حياتها اليومية الدقيقة وفى أحوالها النفسية المختلفة وطريقة اجتذابها للرجال وتعويض ما لديها من نقص ولكن نجيب فى «السمان والخريف» وقد مر على هذه التفاصيل كلها مرا سريعاً بحيث أنك تخرج من الرواية وقد نسيت كل شىء عنها ، ما عدا أنها تمثل فرصة من فرص بطل الرواية للتغلب على أزمته .

وهكذا ينتقل نجيب من النزعة الطبيعية ويبتعد عنها ، وهو فى الوقت نفسه ينتقل من الاهتمام بالتفاصيل إلى الاهتمام بالمشاكل الكلية العامة . ويتحول من ذلك الفنان الذى كان همه أن يعطينا أدق صورة للبيئة المحلية التى نعيش فيها ، إلى فنان يعرض ويناقش مشكلة إنسانية عامة . تعنى البيئة المحلية كما تعنى البيئة الإنسانية كلها .

وهذا هو ما أعنيه بانتقال نجيب محفوظ من المحلية إلى العالمية فى الوقت الذى ترك فيه مذهب الطبيعيين وبدأ يبحث لنفسه عن عالم جديد مختلف .

فالمشكلة التى يعالجها فى «السمان والخريف» لها شكلها المحلى الخاص .. ولكن هذا الشكل لا يعدو أن يكون طلاء خارجيا لمشكلة إنسانية عميقة تهز عصرنا كله ، تلك هى مشكلة الإحساس بالغربة أو عدم الانتماء أو الإحساس بأن الإنسان ضائع مطرود من هذا العالم .

إن الصورة المحلية للقصة هى « أزمة عيسى » الحزبى القديم الذى تلوث ولم يستطع أن يتلاءم مع العالم الجديد لأنه من « الجيل الزائل » ... ولكن هذه الصورة تخفى وراءها الجانب الشامل الإنسانى العام .

فبطل القصة يعانى مأساة السقوط والخطيئة . لقد أخطأ فسقط ، كما أخطأ آدم وسقط من الجنة ، وأصبح عليه إن يلتمس طريقاً للخلاص من خطيئته ولو من خلال الألم والعذاب . إن بطل القصة قد أخطأ خطيئته الكبرى وفقد بساطته وطهارته ، وهو يقول عن نفسه وحزبه :

«كنا حزب المثل الأعلى ، حزب التضحية والفداء ، حزب النزاهة المطلقة ، حزب : كلا ثم كلا أمام المغريات والتهديدات .. فكيف أدركت روحنا الطاهرة الشيخوخة ، كيف

تدهورنا رويدا رويدا حتى فقدنا جميل مزايانا ؟ ها نحن نقلب أيدينا فى الظلام ، يملأنا الشجن والشعور بالإثم فوا حسرتاه » .

فالقصة فى حقيقتها قصة الإنسان الذى أكل من التفاحة المحرمة ، قصة الإنسان الضائع الذى وقع فى الخطيئة وأسلمته الخطيئة لعذاب كبير ، فقد خرج من جنته السعيدة التى ظنها دائمة أبدية خالدة .. خرج إلى حياة أخرى أصبح فيها منفيا زائدا عن الحاجة ، لا دور له .. يقول عيسى عن نفسه وعن زملائه :

« مع أى عمل سنتخذه .. سنظل بلا عمل ، لأننا بلا دور ، وهذا هو سر إحساسنا بالنفى كالزائدة الدودية » .

ولذلك فهو يحلم بالهجرة ، إنه يريد أن يترك منفاه إلى عالم آخر . لعله يجد له دوراً فى الحياة . لعله ينتمى إلى شيء ، وتطمئن روحه ، ويتخلص من « موت الأحياء » الذى هو أفظع ألف مرة من « موت الأموات » .. وهو يصارح نفسه بالحنين إلى الهجرة التى ترمز رمزاً قوياً إلى الرغبة فى الخلاص من المأساة التى يعيش فيها :

« تمنى يوما لو كان للمصريين ـ كما لغيرهم ـ جالية فى أمريكا الجنوبية ليهاجر إليها .. وقال ساخطا إن المصريين زواحف لاطيور .. وراوده حلم بتغيير جذرى فى حياته .. ولكنه لم يكن يفعل سوى العبث » .

هذه هى المأساة الوجودية التى يعيش فيها البطل ، أو هذا هو جوهرها : الغربة والضياع والانفصال عن الواقع والرغبة فى الهجرة من « هذا الواقع » الذى أصبح منفى للإنسان .

على أن نجيب محفوظ لايقف على سطح هذه المأساة الوجودية ، بل يندفع إلى أعماقها ويصورها تصويرا مثيراً فى عدد آخر من المواقف .. على رأسها موقفان عنيفان يؤكدان المعنى الوجودى لهذه المأساة .

أما الموقف الأول فيتضح أمامنا عندما يصرخ البطل فى داخله ، ومن خلال مرارة الشعور بالوحدة .. قائلا لنفسه « ما أحوجنى إلى مسكن » .. إنه الشعور بالحاجة إلى « الانتماء » ، بالحاجة إلى التخلص من « العراء الروحى » ، هذا العراء القاسى الأليم الذى يعانيه الإنسان عندما لا يكون له فى الحياة فكرة أو هدف أو دور يقوم به عن وعى واقتناع .. عندما لايكون منتميا إلى شيء ما .. عندما تصبح حياته مجرد انتظار للموت .

ومن الحقائق ذات الدلالة العميقة أن الشعور بالحاجة إلى مسكن عند بطل « السمان والخريف » هو نفسه الشعور بالحاجة « إلى المسكن » عند بطل قصة « اللص والكلاب »

فعيسى بطل « السمان والخريف » وسعيد مهران بطل « اللص والكلاب » يبحثان عن مسكن ، ويشعران بأنهما ضائعان حقا ماداما لا يجدان هذا المسكن .. ألا يوحى إلينا هذا الموقف إيحاء واضحا بأن نجيب محفوظ إنما يرمز بالمسكن إلى حاجة الإنسان إلى هدف يطمئن إليه ، وقاعدة ـ فى حياته الروحية ـ يستند عليها ، إن المسكن المفقود فى الروايتين هو رمز الأزمة التى يعانيها الإنسان الوحيد .. اللامنتمى .

أما الموقف الآخر الذى يكشف لنا عن أزمة الإنسان فى صورتها الجديدة كما يتصورها نجيب محفوظ فهو أن ابنة « عيسى » بطل « السمان والخريف » تنكره ولا تعرفه ، وهذه هى نفسها الأزمة التى عاشها من قبل سعيد مهران بطل « اللص والكلاب » فابنته ـ أيضاً تنكره ولا تعرفه ـ بل وتخاف منه .

ويمكننا أن نتأمل هذا الموقف المفزع طويلا .. فما معنى هذه الصورة التى تلح على وجدان نجيب محفوظ .. صورة إنكار الإبنة للأب ، ولماذا تكررت فى روايتين متتابعتين ؟.

إن هذه الصورة ـ فى اعتقادى ـ ترمز إلى شىء كبير يعيش فى وجدان هذا الفنان .. إنها يمكن أن تدلنا على أن جانباً من مأساة الإنسان فى نظر هذا الفنان هو أن الأسرة قد تفككت حتى أنكرت الإبنة أباها .. وأن المأساة الإنسانية المعاصرة أشبه بالصورة الدينية ليوم القيامة . حيث تذهل كل مرضعة عما أرضعت ، إن الإنسان قد أصبح وحيداً ، لايجد الدفء حتى فى أسرته ، إنه منفى حتى من الأسرة ، كما نفى الإنسان الأول من جنته .

وهذا المعنى الإنسانى الكبير ليس هو المعنى الوحيد الذى تحتمله هذه الصورة المفزعة ، فهناك معنى آخر كثيراً ما نقرأه بين السطور فى أعمال نجيب محفوظ الأخيرة ، بل إن هذا المعنى بالذات له جذور فى أعماله الأولى ، ذلك هو أن التطور ـ رغم أنه حركة إنسانية ـ كثيراً ما يحمل فى طريقه آلاماً عنيفة ، فإنكار الإبنة للأب يمكن أن يكون تعبيراً عن آلام التطور ومآسيه . حيث ينكر الجديد القديم . وخاصة فى تلك المراحل العنيفة للتغيير والتطور . والقرن العشرين من أبرز مراحل التغيير فى تاريخ الإنسان ، بل يكاد نجيب محفوظ يعبر تعبيراً مباشراً عن هذا الجانب العنيف للتطور عندما يقول عن بطل السمان والخريف :

« أيقن الآن أنه قضى عليه أن يعانى التاريخ فى إحدى لحظات عنفه حين ينسى وهو يثب وثبة خطيرة مخلوقاته التى يحملها فوق ظهره فلا يبالى أيها يبقى وأيها يختل توازنه فيهوى » .

هذه هى وثبة التاريخ .. وهى الوثبة التى يمكن أن تساهم فى تفسير هذه الصورة التى

تعيش فى وجدان نجيب محفوظ بعنف والتى صورها لنا فى « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » معاً وهى إنكار الإبنة لأبيها أو إنكار الجديد للقديم بعنف وقسوة .

ولا أعرف رمزاً أكثر عنفاً لمأساة الإنسان من هذا الرمز الذى يتجسد فى صورة إنكار الإبنة لأبيها .

هكذا يرتفع نجيب محفوظ ليصور لنا مأساة إنسانية عامة تستمد جذورها من واقع مجتمعنا وظروفه . ولكنها تعلو بعد ذلك إلى مستوى الإنسان فى كل مجتمع آخر ... وفى هذه « المأساة الإنسانية » يقترب نجيب من التناول الوجودى لمأساة الإنسان دون أن يغرق فى رمزية « الغريب » لألبير كامى مثلا ، فمازال بين نجيب محفوظ وبين الواقع رباط قوى ، ومن هنا أعتقد أن تعبير « الواقعية الوجودية » ، هو أقرب تعبير لتصوير هذا الاتجاه عند نجيب محفوظ .

ومما يساعدنا على كشف هذا الاتجاه الوجودى عند نجيب محفوظ أيضاً أنه يستعمل التعبيرات الشائعة فى الأدب الوجودى مثل « المنفى » و « العبث » والإحساس بأن الإنسان « زائد عن الحاجة فى هذا العالم » وهو لايستعملها كألفاظ عادية ، بل يستعملها بنفس العمق الذى نحسه فى الأدب الوجودى الأصيل ..

على أننا نلاحظ أن نجيب محفوظ فى أعماله الأخيرة يهتم بالتصوف .. ففى « اللص والكلاب » نجد الشيخ الجندى ، وفى السمان والخريف نجد « سمير » ، وكلاهما قد لجأ إلى التصوف كمأوى روحى يجعل آلام الحياة ومشاكلها محتملة وسهلة ، ولم يكن نجيب من قبل يعنى بالتصوف كل هذه العناية ، مما يؤكد اتجاهه إلى الاهتمام بالمشاكل الإنسانية الكبرى . إنه يهتم بمشكلة « الإنسان والعالم » لا « الإنسان والمجتمع » فقط .

وفى السمان والخريف ربما لأول مرة فى أدب نجيب محفوظ يلتقى البطل فى النهاية مع صوت يدعوه أن يتخلص من أزمته وورطته . وأن يحاول التغلب على جرحه وعجزه والوقوف على قدميه ، إنه صوت الأمل ، وصوت التقدم . ويحاول البطل فى السطور الأخيرة أن يلحق بهذا الصوت الذى يعمل على بعثه من العدم ، وانتشاله من حفرة العجز واليأس .. ويبدو هذا الصوت كأنه حلم ، أوكأنه نوع من الإلهام الداخلى العميق .. وما كان نجيب من قبل يهتم بالأحلام وما كان يهتم بالإلهام الداخلى .

« قال عيسى للشاب المجهول :

ـ ألا ترى أن الدنيا كلها مملة ؟.

ـ ليس عندى وقت للملل .

ـ ماذا تفعل إذن ؟.

ـ أعابث المتاعب التى ألفتها وأنظر إلى الأمام بوجه مبتسم رغم كل شىء حتى ظن بى البله .

ـ وما الذى يدعوك إلى الابتسام ؟.

فقال الشاب بلهجة أكثر جدية :

ـ أحلام عجيبة ، ما رأيك فى أن نختار مكانا أنسب للحديث ؟.

فقال عيسى بسرعة :

ـ آسف الحق أنى شربت كأسين ، وأرغب فى الراحة .

فقال الآخر بأسف :

ـ أنت تود أن تجلس فى الظلام تحت تمثال سعد زغلول .

ولم يجب عيسى بكلمة فقام الآخر وهو يقول :

ـ أنت لا ترغب فى حديثى فلا يجوز أن أزعجك أكثر من ذلك .

وتحول عنه ماضيا نحو المدينة .

وتابعه بعينيه وهو يبتعد ، ياله من شاب غريب ؟.

ترى ماذا يفعل اليوم ؟؟ ولماذا ينظر إلى الأمام بوجه مبتسم ؟.

وظل يتابعه بعينيه حتى بلغ آخر الميدان . لم يكن سيئ النية كما توهم ، ولم يقصده بسوء . فلم لم يشجعه على الحديث ؟ ألم يكن من الممكن أن يستعين به على مغالبة الملل فى هذه الساعة من الليل ؟ وألم يكن من المحتمل أن يجرهما الحديث إلى شىء مشترك تطيب به السهرة ؟.

ورآه وهو يختفى متجها نحو شارع صفية زغلول .

وقال لنفسه أستطيع أن ألحق به على شرط ألا أضيع ثانية فى التردد .

وانتفض قائما فى نشوة حماس مفاجئة . ومضى فى طريق الشاب بخطى واسعة تاركا وراء ظهره مجلسه الغارق فى الوحدة والظلام » .

ولعلنا نلاحظ فى هذه الصورة التى يرسمها نجيب محفوظ معنى الجلوس فى الظلام تحت تمثال سعد زغلول ، فالبطل متمسك بالماضى متعلق به ، فهو وفدى فى عالم لم يعد للوفد فيه مكان ولا دور ، إن البطل يحن إلى الماضى حيث كان شيئاً فى الحياة وحيث كان له دور وآمال وتطلعات ، إنه يحاول أن يتعلق بخيوط الماضى الرفيعة لعلها تعطيه من ذكرياتها بعض الدفء وهو غارق فى أزمته . ولكنه فى اللحظة الأخيرة ينتفض من مكانه ويحاول أن يتابع

الشاب المجهول ، وهذا الشاب هو مناضل يسارى .

هكذا يرتفع نجيب محفوظ من تصوير بيئة معينة إلى تصوير الإنسان من خلال هذه البيئة ، من الجزئيات والتفاصيل إلى الأمور الكلية العامة ، من المحلية إلى الموضوعات والقضايا العالمية ، من « الواقعية الطبيعية » إلى « الواقعية الوجودية » .

ونجيب محفوظ ينتقل إلى هذه المرحلة الجديدة وقد استعد لها استعداداً واضحاً فقد أصبح أسلوبه مليئاً بالندى الشاعرى الحلو . بعد أن كان جافا موضوعياً قاسيا . وأصبحت كتابته ذات موسيقى داخلية تتسرب إلى روحك تسرباً عميقاً ، وتشعرك حقا أن الفنان الذى كان يتحدث عن الإنسان فى مصر فقط أصبح يتحدث عن الإنسان فى العالم .

عن كتاب « أدباء معاصرون »

القاهرة ١٩٦٨

ميرامار

إبراهيم فتحى

يقدم لنا « نجيب محفوظ » فى « ميرامار » قصة الخطوط الصغيرة المتعارضة الاتجاه وهى تلتقى فى بنسيون تمتلكه عجوز يونانية .

وفترة الانتقال لم يتم فيها بعد بناء البيت ، فالبنسيون يصلح إطارا مكانيا ذا فاعلية فى إبراز بعض ملامحها ، وليس رمزا خصبا للحياة الدنيا على إطلاقها ، حيث يلتقى الناس فيها زمنا على غير موعد ، ثم يمضى كل منهم إلى سبيله ، بل هو شاهد حى على أن الماضى ليس وهما من الأوهام ، لما يضمه من ذكريات تضرب فى التاريخ البعيد عند بعض نزلائه . لقد كان بنسيون العظماء والأغنياء ثم دالت دولته . إنه وصاحبته يمثلان عالما ينتمى إلى المقبرة والمتحف ، ولكنه مايزال يتنفس ويتلكأ فى الذهاب ويسكنه الأحياء من الشيوخ والشباب .

١ ـ مدلولات جديدة للمكان والأشخاص :

وهذا الإطار المكانى الضيق يتسع فى مرونة ليضم نماذج مختلفة مما تحفل بها فترة الانتقال ، متعارضة المصالح والأفكار تدور بينها حرب دائمة رغم السلام الساخن الذى يرفرف على المكان . عوالم متناقضة تنام فى غرف متجاورة لتعطى صورة للحياة على الحدود ، وللذين يقطنون فى نفس الوقت قطرين متحاربين ، تيارات متناحرة بالروب دى شامبر والبيجاما بلا أسلاك شائكة تفصل بينها ، ولكل الشخصيات دلالات أكبر من الملابس التى ترتديها ، ولا يجب أن تفزع من اللجوء إلى كلمة « رموز » فى تفسير الشخصيات ، فنجيب محفوظ يقول : « حين بدأت الأفكار والإحساس بها يشغلنى لم تعد البيئة هنا ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها ، والشخصية صارت أقرب إلى الرمز أو النموذج ، والبيئة لم تعد تعرض بتفاصيلها بل صارت أشبه بالديكور الحديث ، والأحداث يعتمد فى اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية » .

والبنسيون يقع فى الإسكندرية فهل تهدف الرواية لأن تكون رباعية للإسكندرية

الحقيقية بواقعها الذى نعرفه ، ونعيش فيه ، مدينة مصرية حقا فى الستينيات ، فى مقابل رباعية الإسكندرية للكاتب الإنجليزى « لورنس دريل » والتى تموج بأنماط عجيبة من البشر لانجد بينها وجها واحدا نتعاطف معه أو يعكس صورتنا الحقيقية ؟ لقد كان « دريل » يصور الإسكندرية المستلقية فى حلمها الأزرق كأنها إحدى الزواحف القديمة ، يغمرها الضوء البرونزى الذى تلقيه « البحيرة » . ولم تكن شوارعها عنده مقرا لتاريخ قومى أو إنسانى ، بل كانت تجسيدا لدرجات سلم بيولوجى تشكله نوازع القلب ... مباهج كليوباترا وتوهج إيمان هيباتيا تعيد تمثيلها من جديد طيور زاهية الريش ، أجانب يعيشون فى أرض أجنبية ويمارسون ألوانا من الحب الحديث . ولم تكن رباعيته رواية « عن » الإسكندرية .

ورغم ما يفصل بين نجيب محفوظ و « دريل » من تباين كبير فى المنحى الفكرى والطريقة الفنية ، فإنه مثله لايكتب روايته ميرامار عن الإسكندرية ، ولا يهدف إلى أن يجلو لنا وجهها الحقيقى . وهل كان ممكنا أن يبرز لنا ذلك الوجه والأحداث تنحصر فى بنسيون ميرامار وكازينو البجعة والبالما وملاهى شارع الكورنيش ؟ إنه لم يهدف إطلاقا إلى أن يضع قلب الإسكندرية « العاملين المنهمكين فى تصور الغد وإعادة خلق الواقع » فى مكان الصدارة من روايته ، فنزلاء البنسيون جميعا ليسوا من أبناء الإسكندرية ، وكثرتهم ليست من العاملين الذين يقصدون الإسكندرية للاستجمام ، بعد عناء المشاركة فى بناء البيت الجديد ، فأحداث القصة تدور كلها فى الإسكندرية أثناء الشهور التى تسبق الصيف .

وهم رغم التعارض بينهم سكان هامش اجتماعى وسياسى ضحل يقذفه مركز جديد إلى الخارج ، ويصلح البنسيون لأن يكون قفصا « لسمان الخريف » والمضيفة فى هذا القفص ، عجوز هيلينية تصبغ شيخوختها بالذهب ، بلا أبناء نتيجة لعقم زوجها وعشاقها الكثيرين ، تؤمن بالحب وتذيبها الأغنيات العاطفية الحالمة ، وتقدم لكل نزيل يصطحب امرأة سريرا بأسعار لاتبارى ، وليست لها شروط إلا أن تكتب فى السجل فلان وحرمه ، تعلق إيمانها الدينى على السقوف العالية الموشاة بصورة الملائكة ويستقبل تمثال العذراء زوارها بمجرد أن تفتح الباب . وقد حولت شجاعتها إلى ثروة حينما حولت البنسيون إلى مرقص للضباط الإنجليز والإسكندرية تضرب بالقنابل أثناء الحرب العالمية الثانية ودار الرقص فى ضوء الشموع . فهل من العدل أن تضيع ثروتها مع الاجراءات الاقتصادية فى عهد الثورة ؟.. وماذا كانت النتيجة ؟ لقد أصبحت شوارع الإسكندرية قذرة بعد أن عادت إلى أهلها . أما هى فلا يفوتها أن توصى بغسل ملاءات السرير كل يوم بوحى ضميرها . ورسالتها الحقيقية كانت اقتناء الباشوات وعلية القوم أيام استرخائهم وفى

ساعات تبذلهم المجيدة . وأصبحت مهنتها الإضافية الآن المفاخرة بماضيها معهم . ولاتخذلها شجاعتها التقليدية فى « خرائب حاضرها » فهى تصدر حركة ترقيات سريعة تضاعف بها ثروات بعض نزلائها وتمنح أجدادهم ألقابا مجانية . ويضاف إلى فضائل ماريانا الكثيرة إحساسها المرهف بالواجب ، لن تتخلى عن « زهرة » خادمتها الجديدة الجميلة الهاربة من القرية التى يريد أهلها استعادتها مهددين . ويقترن بذلك الإحساس كراهية للزيف إما أن تظل « زهرة » شريفة وإما أن تعطى المتعة لحساب « ماريانا » فلا لعب من وراء ظهرها فى الخفاء . وعلى الرغم من أن اللون الوردى لواقعها قد طغت عليه صفرة الهزال ، وأن المستقبل لايحمل لها وعودا بشىء جميل ، فإنها تنظر إلى المسحة الارستقراطية الباهتة العالقة بجدران البنسيون المورقة ، وإلى ملاءات السرير ناصعة البياض وتقول فى احتجاج : « يا أم الإله هل يرضيك أن يفرض على استقبال الصعاليك ؟» . لقد أصبحت التجاعيد الجديدة فوق وجهها وروحها أكثر عددا من قطع الأثاث التى أضافتها ، ولم يدع أمامها الحاضر الجديد فى فترة الانتقال إلا أن تقضى وقتا أطول فى ذكريات فردوسها المفقود ، ذلك الفردوس الذى يشكل الجدران المتداعية لبيتها القديم ، بناء من القيم الأخلاقية وطرائق السلوك تعكس علاقات التطفل والاضمحلال .

وعلى نفس الضفة من الزمن الضائع ، وعلى كرسى وثير يستند إلى « حائط المبكى » يتربع « طلبة مرزوق » واحد من النزلاء ، لم يعد له مقام فى الريف بعد أن أطاحت الثورة بفدادينه الألف والقاهرة تشعره بهوانه بعد أن كان وكيلا لوزارة الأوقاف عن أحد أحزاب السراى ، ففكر فى عشيقته القديمة « ماريانا » التى فقدت زوجها الضابط البريطانى فى ثورة ١٩ ، ومالها فى الثورة الأخرى ، وجاء إلى البنسيون ليعزفا لحنا واحدا . إنه قطعة من القرون الوسطى أفلتت من بين الأصابع الضعيفة لثورة ١٩ ، يرى فى طرف الحبل المشدود حول عنقه طيف « سعد زغلول » الذى بذر فى رأيه « البذرة الخبيثة » التى نمت كالسرطان وقضت على عالمه وجعلت الحاضر مقبرة غير مريحة ، وهذه البذرة عنده هى تملق الجماهير وحينما ينظر إلى واقعنا بعين حيوان منقرض يقدم شهادته عن الفترة الثورية التى نعيشها فى صورة حشرجة . تند عن شيخوخة آفلة ، الماضى « المتسق المحكم المجيد » يرثى مصرعه فى تعقيبه المحنق على أحداث الحاضر : « ما الذى يدعو أحدا إلى الالتصاق بالثورة ؟ لقد سلبت البعض أموالهم وسلبت الجميع حريتهم » ، « أتعرف كم كان يكلفنى فى الشهر الواحد الدواء والفيتامينات والهرمونات والدهون وخلافه ؟. وحوش يتعاركون على أسلابنا هاتفين تحيا الاشتراكية والتقشف . ما تحت بذلة الثورى إلا مولع بالترف . الجواسيس

وعملاء البوليس ينتشرون كالوباء . أين أيام الديمقراطية أيام صدقى وعبد الهادى ؟ الاشتراكية الحقة أيام سيدنا عمر لأنه كان يمشى جائعا فى الأسواق » . وليس احتفاؤه العظيم « بالعصر الذهبى » إلا احتجاجا على التطور والحاضر ورغبة وهمية فى منع الأرض عن الدوران . إنه يجوس بين حثالة الأصوات ويتبادل معهم حديثا ممتعا حاملا ولاءه السياسى فى خيلاء كما يحمل الطربوش الفاقع الذى يلبسه على رأسه ، وقد تحول إلى حزمة بشرية من الغضون والعظام الناتئة والرغبات المستحيلة . فالاعتداء على ما له اعتداء على كون الله وسنته وحكمته . ومأساته الخاصة كارثة كونية . وهل يؤمن بشىء ؟ إنه كان يتعامل مع معتقداته كما يتعامل مع رصيده المودع فى المصرف » يجمع فى قلبه بين الرسول والمندوب السامى والموسيقى الراقصة كما يجمع بين طريقة السادة الدمرداشية ونشوة المشروبات الروحية ، وقد ظل حتى الآن مؤمنا بالله فكيف لا يؤمن به وهو كما يقول يحترق فى جحيمه ؟.

والله قد عدل عن سياسة القوة ، سياسة الطوفان والرياح العاتية ، ويأمر أن ندعو إلى سبيله بالحسنى فلماذا يرغم هو على التنازل عن ثروته إرغاما ؟ فمملكة السماء عنده مخفر لحراسة مصالحه ، وقد أنابت عنها أمريكا للقيام بالمسئولية المقدسة ، وهو جالس فى أرضه الخراب تحت شجرة ذابلة لن تعطى ظلا منتظرا الخلاص الأمريكى ، مغازلا « زهرة » التى ترفضه « ناولينى ياحلوه أسنانى بجوار دلائل الخيرات لألتهم لحمك الشهى » ، مواصلا عزف اللحن المشترك مع ماريانا ، فمأساتهما فاصل كوميدى يؤديانه معا ويصران على أدائه حتى النهاية . فى ليلة رأس السنة يعجزان عن ممارسة الحب ، هو فى حاجة إلى معجزة لتحريكه بعد أن تجردت أمامه ماريانا مومياء من شمع مذاب ، وانتابتها آلام الكلى بدلا من تأوهات المتعة ، وأصبحا غير جديرين «بالصباحية المباركة» وانتهت كما ستنتهى دائما كل محاولاتهما «الكحولية» لاسترداد الزمن الضائع .

وعلى الضفة المقابلة من الفردوس المفقود نزيل ثان من العالم الآخر ، « عامر وجدى » ، صحفى فى الثمانين يتذكر ويقرأ ويستسلم للنعاس ، اعتزل العمل وجاء إلى البنسيون لأنه لايعرف مكانا أفضل يذهب إليه . فهنا معقل تاريخى لذكرياته ، وهى ذكريات لاتعزف لحن ماريانا وطلبة مرزوق . فلم يكن عامر جزءا عضويا من النظام القديم ، بل كان الوجه النضالى للثورة الأولى التى قتلت زوج ماريانا ، وجدلت الحبل لرقبة طلبة مرزوق ، وثمة قطعة كبيرة من النعاس فى جانبى عينيه ، أثناء يقظته يرى من خلالها الماضى والحاضر معا . كما لو كانا يحدثان فى نفس الوقت . كان سعد زغلول يقول

له : أنت قلب الأمة الخافق ، وقد خفق قلبه بصورة مثالية لثورة ١٩ ، أهدافها الكبيرة ومبادئها السامية ، وتضحيات جنودها ، كما خفق فى أمل لانتصاراتها المحدودة ، وفى أسى عميق لارتطامها بالحدود والعقبات . إنه يمثل من « الوفد » و « ثورته العالمية الخالدة » كما يسميها ، جانب الأوهام المحلقة فى السحب والعبارات الحماسية ذات الدوى الشعرى بعيدا عن المصالح الطبقية الأنانية والضيقة ، لم ير خلف شعارات الثورة المتجر الرأسمالى وأكياس أعيان الريف الممتلئة بالفضة واللبنات الأولى لبنك مصر . ولم يسمع إلا الهتاف بالاستقلال التام أو الموت الزؤام ولم يسمع هتافا آخر : الوطنية هى « أعلى نسبة من الربح » . لقد عرف الجلال الذى يحيط بالثورة ، ولم يسقط فى ابتذال اللهاث خلف المغانم والوقوف بالثورة فى منتصف الطريق وظل يعتبر المصير الإنسانى مرتبطا بشعارات المقاومة ورائحة السجن والدم ، وعذاب النفوس التى طهرتها التضحيات الفادحة . إنه روح ثورة ١٩ معبأة فى جلد متغضن يعلوه شعر أشيب . تلك الروح التى أزهقتها أيدى أبناء الثورة حينما أصبحوا يشاركون فى السلطة القديمة وأسلاب السوق الجديدة . وبذلك أصبح عامر وجدى وحيدا مع تصوراته عن حقيقة الثورة منذ زمن بعيد ، محاصرا فى مكان ضيق قذفه إليه زحف واقع اكتفى بتسجيل أهداف الثورة فى مراسيم ومعاهدات شرف واستقلال ، « باللغتين الإنجليزية والعربية » . وظل قبل الثورة الثانية ينتظر فى شيخوخته أمسية مضيئة تستند إلى مصباح أشعلته التضحيات ، وحرية تستند إلى أسرى معركتها .

وكما ناقشت روح الثورة قديما الوجود الاستعمارى ، وتغيير الأوضاع السياسية بدأت تطرح المعتقدات الراسخة عن الكون متحجر النظام للمناقشة النقدية ، فقد استنفذ الأسلاف كل طاقات التصديق المطلق والإيمان بالقدر ، والتسليم بما هو كائن ولم يعد أمام الروح الجديدة إلا أن تبحث عن ثقب صغير تنفذ منه الإرادة البشرية ، ثقب صغير أطلق على نفسه أحيانا اسم « الشك المنهجى » ، وهو شك ظمآن إلى اليقين على أسس مختلفة ، وعامر وجدى يعتبر الإيمان والشك مثل الليل والنهار لا ينفصلان فالحياة محيرة حقا ، ومن ذا الذى يزعم أنه عرف الإيمان ؟ فحينما نتحسس موضعنا فى البيت الكبير المسمى بالعالم فلن يصيبنا إلا الدوار ، وهو منذ مطلع القرن حائر حيرة شائكة ، لاتحل بحزب أو ثورة ، ويدعو دعاء لايدرى به أحد ... إن تحل فى قلبه مشكلة الإيمان وأن يسكب الله الشهد المصفى على عناء الوجود . وقد طرد من الأزهر بتهمة الإلحاد الظالمة رغم إنه يعتبر نشأته الأزهرية تمكنه من أن يكون مأذونا شرعيا ، رسالته فى الحياة أن يوفق بين إيمان الشرق والنزعة النقدية عند الغرب فى الحلال كما تحطم حبه على نفس الاتهام العنيد ألا فى ذمة

الله ذكريات الأزهر ومجالس الغناء مع ألحان سيد درويش وسلامة حجازى وذكريات وجه لم يعد من الممكن استرجاع ملامحه أثار حبا مشبوبا .. حبا هبط على الدنيا قبل الأديان بألف سنة .

هو يقص علينا أنه ترك الوفد قبل الثورة ، ولاذ بقوقعة الحياد الباردة بين التيارات المتصارعة فى ذلك الوقت ، ولم يفهم الشيوعيين وأبغض الإخوان المسلمين ، فكيف الخروج من اللا أدرية العقيمة ، واليقين الفظ الخامل فى نفس الوقت ، والابتعاد عن مأزق دفعه إليه معاصروه ونزعة تجارية سوقية هجرت قيمها الثورية السابقة ، أو مأزق دفعته إليه نزعة مثالية مجنحة تفتقر إلى سند واقعى ؟ فهو لم يعرف العمل الثورى خارج الحماس العاطفى والرمز السياسى والطنين الشعرى .

لقد جاءت « ثورة يوليو » وامتصت خير ما فى التراث التاريخى وأنهت خبرته السياسية ، وبقيت الحيرة التى لاتذهب بها ثورة ، مشكلة الإيمان ، المشكلة الميتافيزيقية الخالدة عند نجيب محفوظ . إذن فماضيه الثورى الذى اندثر لايشارك فى معركة الحاضر وان تعاطف معها ، وتحطيم الحواجز بين ذكريات الماضى ومشاهد الحاضر فى عينيه يقيم ـ من بعض الوجوه ـ رابطة بين أهداف الحلقة الأولى من الثورة وبين استكمالها ومتابعتها فى الحلقة الحاضرة ، فى فترة الانتقال الحالية ، فهناك استمرار فعلى رغم الانقطاع ، الماضى الثورى ينصهر فى انتصارات الحاضر .. الشعارات القديمة فى بكارتها ونقائها تعلق على الأحداث المعاصرة ، مغتبطة باختراق الحدود التاريخية والاجتماعية التى لم تستطع الثورة اجتيازها . فإن أحلام الطبقة الوسطى فى ثورة ١٩ فى أكثر نسخها تألقا ، فى تعبيرها عن الوهم الغنائى الهادف إلى تحقيق الاستقلال التام والانطلاق المتدفق للفكر وخلجات العاطفة ، لم تفسح على خريطتها لمصر الحرة فى المستقبل مكانا للمدينة الفاضلة ، لحل المشكلة الاجتماعية ، ووقفت عند كابوسها المتعدد الألوان كذيل الطاووس ، عند ملكية دستورية ، وحرية للذئاب والحملان معا ، إلى آخر القائمة ، فنحن لانذوق طعم الغبار والديدان فى كلماته عن عصرنا .

وعامر وجدى رغم أنه يعبر عن سمات تاريخية نموذجية ، إلا أنه يحمل ملامحه النفسية الخاصة فى نفس الوقت ، ويحول وقائع التاريخ الشامخة القصية إلى لحظات مستأنسة ذات عطر شخصى فهو يحفر فى التاريخ الموضوعى كهفا مريحا من تفسيراته يعيش فيه ، وهو يبعث إلى الحياة أمواتا لا يسمح لهم أن يعيشوا إلا كما تخيلهم ، داخل «ألبوم» من الصور التذكارية ، يتكون سياقه الذى قد يكون منتحلا من لحظات فريدة غارقة فى المجرى المعتاد

للأمور ، إنه يجعل تمثال سعد زغلول يودع كتلة الصخر التى نحت منها ليحيا حياة جديدة فى مذكراته ، فهو يهبط من قاعدة تمثاله ، حاملا الكلمات الكبيرة المنقوشة على شاهد قبره ، ليصدر قرارا بتعيين عامر وجدى وحده مدى الحياة فى منصب « قلب » أو « كلب » الأمة الخافق. فقد كان رحمه الله ينطق القاف كافا . وهو هنا لاينطق القاف فى « الخافق » بنفس الطريقة فهى لاتصنع خبرا يروى بطبيعة الحال ـ وتلك هى أولى الصور التى نطالع بها ذكرى سعد زغلول فى مخيلة عامر وجدى صورة تجعل منه « عامر » فريدا رغم أن بعض زملائه القدامى من خصومه فى الحزب الوطنى كانوا كلما رأوه صاح صائحهم أهلا بكلب الأمة ، إنها تجعل منه كما يقول فى أيام المجد والجهاد والبطولة عظما له فى الرجاء جانب يريده الأصدقاء وفى الخوف جانب يتجنبه الأعداء ولكن الصورة لا تخلو من ظلال هزلية ، فاقتطاع تلك اللازمة أو النقيضة الصوتية فى زعيم ثورته وخطيبها ، بكل ما تؤدى إليه من مفارقات ضاحكة ، ووضعها فى المقدمة عند أول استرجاع لمجد عامر وجدى الغابر وعقب حديث ماريانا عن اضطرارها لاستقبال كل من هب ودب ، يثير السخرية وإن اختلط بها الإشفاق من وسام بطولة من عهد نوح معلق فى تراخ فوق الأم مصر إنه الغليظ . فليست هناك على المستوى الشخصى رابطة حية بين ماضيه النضالى وواقع شيخوخته المستسلمة للنهاية فى وحدة لا تؤنسها إلا الأحداث الصغيرة فى بنسيون قوادة أوشكت على التقاعد . أن ذاكرته فى بعض الأحيان تستثيرها المشاهد الخارجية فتقدم لنا محاكاة هزلية للسياحة البطولية فى التاريخ ، تقوم بها فى إيماء صامت وقائع الحياة اليومية المبتذلة ، فحينما تقول القوادة عن ضحيتها المرتقبة « لن أتخلى عن واجبى إزاءها » ، يقفز سعد زغلول قائلا « لن أتخلى عن واجبى مادام فى عرق ينبض ولتفعل القوة بنا ماتشاء » . فاللحظة التاريخية قد أفلتت من سياقها الذى يحيطها بهالتها الحقيقية وسقطت فى سياق من السوقية الباهتة .

وتبرز بعض اللحظات اللزجة فى تناقض صارخ من اللحظات المليئة ، فحينما يهجر « زهرة » حبيبها المتسلق على مبادئ الثورة بعد أن تكون الشائعات قد رشحتها لفقدان شرفها يثب أمامنا من ذاكرة عامر وجدى رجل بلا وجه يقبض بشدة على قضبان قفص الأتهام ، وهو يستمع إلى النطق بالحكم ، وقف الكثيرون من أبطال الحركة الوطنية يهتفون نموت ويحيا الوطن ، ليصيح بأعلى صوته فى المحكمة : يافرحتك فى يادنف يافرحتك فى يانعيمة ياضباطى ، وهى أسماء تدل على طبيعة حامليها . وهناك فى ملامحه النفسية اقتران لمستويات مختلفة من السلوك ، رفيعة وهابطة تعطى شخصيته « النموذجية » دفقات من

الحيوية ، لمأساة حبه الذى ارتطم باتهام ظالم جلبه على رأسه اهتمامه بقضايا الفكر العليا ، يقابلها من الناحية الأخرى سعيه المشكور وراء « الملايات اللف » . بضاعتنا القومية ، وعزوفه عن الأجنبيات . وحينما يتجاذب حديثا رائعا ناعما يملؤه حب طاهر مع « زهرة » تستدعى ذاكرته صورة له وهو يتسلم البضاعة ذات البرقع الأبيض من قوادة عجوز قائلا فى نفسه التى يمزقها الشك المنهجى : «سبحان الخلاق ذو النعم» واهتز الفؤاد فى أعماقه ، وقال « أتوكل على الله فخير البر عاجله » ولكن صورته لايسلبها واقعيتها الإسهاب فى ذكر التفصيلات الواقعية المتعارضة ، فهو يتحدد بالتيار العام لحركة الحياة بكل تفصيلاتها ذات الدلالة فى عصره .

وهو تيار عاقته مبادئه عن أن يسبح فيه إلى النهاية ، كما يتحدد بالتيار العام لحركة الحياة بكل تفصيلاتها فى عصرنا ، وهو تيار تعجز شيخوخته عن أن ـ تخوض غماره . هناك ذكريات عواصفه الرعدية من البلاغة التى كان يهدف بها إلى إيقاظ الشعب ، فالشعوب عنده لاتستيقظ إلا بالكلمات ، ومواصلته الكتابة بأعلى صوته حتى لم يعد أحد يتبين كلماته ، تقابلها فكرته الخاصة عن زملاء المهنة اليوم : « اللوطيون الأنذال » الذين لاكرامة لإنسان عندهم مالم يكن لاعب كرة ، والذين يضعون آذانهم على ثقوب المفاتيح ، وهم جميعا أعضاء عاملون فى المعرض الدائم للابتذال والإثارة السوقية ، إنه لايكف أبدا عن محاولة دائمة للمشى من جديد داخل الأثار التى تركتها أقدامه فى الماضى على أرض ضعيفة الذاكرة ، للعودة إلى الأيام الخوالى كما يعود اللسان متحسسا فجوة فى بعض الأضراس . وماذا بقى من « الوفد وثورته العالمية الخالدة » ؟.

خلف طالح يمثله « رأفت أمين » ينوح على الشعب الذى مات فى رأيه مع الوفد ، ويحلو له النواح حينما تلعب برأسه الخمر ، أما فى محطات الاستفاقة فهو يشارك فى تنظيمات الثورة دون إيمان ، كما اشترك فى تنظيمات الوفد دون إيمان فهذه الوصولية تمكن « شعب الوفد » اليوم من أن يواصل كفاحه الليلى مع الراقصات ولكن عامر وجدى لم يغرق تماما فى بحر النسيان الشاحب : إن جيله أدى واجبه ولو لم يؤده لما تحققت انتصارات اليوم . وأن جمع تاريخ أجيال الثورة فى كتاب بمثابة بعث له ... البعث الوحيد الذى يؤمن به . وهو فى النهاية يقدم لنا ونحن نوشك على اليأس فى غمرة مشكلاتنا عبارة صافية مرتعشة بالعاطفة تمنحنا قوة دافعة لمواصلة السير : من يعرف الذين لايصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود . ولكنه لايستطيع أن يلعب دور تيار سياسى فى ساحة البنفسج رغم أنه يخفق بين حياتين ، إنه لم يعرف الماضى معرفة كاملة ولا يستطيع أن يتنبأ المستقبل .

فالماضى حينما يحاول سكان « ميرامار » اقتناصه يتحول إلى شىء متعدد الأوجه وحقيقته الواحدة تصبح حقائق متعارضة فلم يعد العالم القديم ممدا فى توابيت ثابتة من الكلمات ، إنه يستطيع أن يحيا ويستوعب اضافات جديدة ويتنفس فى أضواء جديدة من الحاضر فيتناثر السياق ويتكثف ليتجمع من جديد فى اطارات علينا أن نكد الذهن لنتنبأ بها . فسعد زغلول على سبيل المثال يعد رقما قديما فى دفتر خسابات مهجور . ولكنه قائد الأمة عند عامر ، ومهرج يتملق الجماهير عند طلبة مرزوق . وصنم ضرب الثورة الحقيقية للشعب عند صوت آخر لم نتعرض له بعد ، أو حتى صانع فراغ لم يسهم بشىء . ولا يقف الأمر عند الماضى بل يتعداه إلى أداء الشهادة عن الحاضر ، وإلى توقع مستقبل يتشكل مهده فى سحب حبلى . فإن رواية عن فترة الانتقال يكتبها نجيب محفوظ لابد أن تطرح مشكلة الزمن بصورة متعددة الجوانب ولايكفى عامر وجدى ليكون راويتها ، ولابد هنا من أن نقف عند مسألة الزمن .

٢ ـ مسألة الزمن :

والزمن لا يتجلى لنجيب محفوظ إلا فى شكله التاريخى من خلال التجربة الاجتماعية الحية . ونحن نرى هنا زمن الحتمية التاريخية ـ وفقا لتفسيره الخاص فى تدفقه الصارخ من الماضى إلى المستقبل فى اتجاه محدد . ولكن ذلك الانسياب الخارجى للزمن وصليله المعدنى الصارخ تتشابك لحظاته المتعاقبة وترتطم وتتقاطع . ففى فترة الانتقال ينهار المفهوم الجامد الآلى عن الاستمرار والاتصال ، وتتحول بعض اللحظات الهامة إلى ملتقى طرق متشابكة تتجمع فى دوامة ... لها مركز ثابت رغم أى شىء ، وتنزلق بعض اللحظات خارج السياق ، وتتبدد دلالتها القديمة كما يبرز إيقاع التدفق الزمنى فى اختلاف سرعته بكل ما يشمله من نقاط تحول ومنعطفات وقمم موجات .

ولا تبدو لنا تلك الحركة فى الزمن إلا خلال لامصائر الإنسانية ، فالتطور الاجتماعى ينصهر فى الخصائص الإنسانية لشخصياته النموذجية ، فتمتزج السمات النفسية الفردية لها بعمليات التطور الاجتماعى والفكرى الكبرى لا باعتبارها أوعية مناسبة فحسب ، بل خلال منطق يضع فى حسابه أحيانا ما تفترضه تلك العلاقة من تعقيد وتضارب . أى أننا نشاهد مقولات التغيير ، ومشكلة نسبية الزمن فيما يتعلق بالمناخ الاجتماعى والفكرى ، متجسدة فى طرائق للحياة الشخصية اليومية .

وهنا يلوح أمامنا وجه آخر للتقابل بين « ميرامار » ورباعية « دريل » فكلاهما يضع

فى المقدمة مشكلة الزمن . فرباعية الاسكندرية محاولة غريبة مخفقة لنقل نسبية الزمن من مجال العلم الرياضى وعلم الفيزياء عند اينشتين إلى مجال الرواية والواقع النفسى للأفراد . وهى كما يقول دريل عنها تصور « متصلا زمانيا » صنع من الكلمات ، متصل لايضم زمنا يعاد استرجاعه ، ولكن زمنا منتشرا فى موجات أطلق سراحها لاثبات لها ولا مجرى محدد ويتخلل ذلك الزمن شخصياته الأربع كما تعبث الأصابع بأربع أوراق من اللعب يمر بينها محور مشترك فى لعبة مبتكرة بلا قواعد ، فهو يهدى كل ورقة لريح من الرياح الأربع وهذا المتصل الزمانى النسبى ، فى التقائه « بالمنحنى المكانى » ، أى بالتغير المستمر فى موقع الشخصية التى ترصد الأحداث وزاوية رؤيتها يعطينا حينما ينعكس فى السرد الروائى ـ عددا من الصور لشيء واحد فى نفس الوقت ويصل بين أبعاد ذلك الشيء المختلفة ليعطى الإحساس « بالتجسم » .

ولكنه ليس تجسم اللحم والعظم ، فإن « الآن » أو اللحظة الحاضرة حينما ترى من خلال ذلك المتصل النسبى المكون من زوايا رؤية شخصيات أربع ، تضمحل كشعاع خلال منشور وتفلت اللحظات المتعاقبة من مجراها هاربة كما لو كانت تسير على قضبان منفصلة . وهذا المنشور البشرى لاشكل له ، قاطع التحديد ، فالشخصيات الإنسانية المكونة له لاتلتقى بنفسها فى نقطة واحدة . فهناك أحقاب تفصل الذات عن نفسها ، واليوم عن الآخر . زمن رغم غرابته الظاهرة يعكس بشكل حقيقى حركة عالم لم تعد فيه حقيقة ، بعجز عن مواصلة العيش تحت جلده القديم ، كما يعجز عن التخلى عن هذا الجلد ، عالم يهشم الشخصية الإنسانية تحت وطأة استمرار علاقتى السيطرة والإذعان ويدفعها إلى الاغتراب عن نفسها وعن حركة العالم . وهو فى النهاية الزمن عند شخصيات استكانت إلى هذا الاغتراب ، واعتبرته طبيعة مطلقة للعالم اكتشفتها حديثا .

ولايتفق ذلك المفهوم بطبيعة الحال مع تجربة الزمن وابعاده فى « ميرامار » فالزمن الموضوعى ليس وهما بل هو عنصر درامى فى الشخصيات والأحداث ، ويتفجر ذلك العنصر الدرامى أيضا داخل حدود الوعى الفردى وفى الحياة النفسية الخاصة . ولانجد العمليات النفسية فى تلقائيتها الحية متنكرة للمنطق المنسق المختبئ خلف تجربة الزمن ، سواء فى التطور الاجتماعى أو الفردى . فالعواصف التاريخية لمسيرة الزمن لا تتحول إلى نسمات واهنة تشيع الاضطراب فى موجات الانطباعات والخلجات النفسية للأفراد ، بل تهب الأعاصير مزعزعة دعائم راسخة ، طارحة للمناقشة القضايا الجوهرية للوضع الإنسانى .

ويبدو هذا الخلاف بين الرباعية وبين ميرامار من ناحية تتابع خطوات الشخصية على

إيقاع الزمن فى أوضح صورة عند نزيل ثالث هو حسنى علام . إنه يصلح لمواصلة الحياة فى الروايتين ، فهو فلذة من فلذات أكباد العالم القديم تطأ الأرض داخل سيارة مجنونة السرعة . يمتلك مائة فدان على كف عفريت ، ولا يحمل شهادة ولا يُمارس عملا . وهو فوق ذلك شخصية لاتتقاطع مع نفسها فى نقطة واحدة ، وكل همه أن ينسحب من الدوامة . قذفت به طبقته إلى الماء والقارب يميل إلى الغرق ولا يحمل ولاء لشيء لا لطبقة أو وطن أو واجب . السرعة الإنسيابية تنعش القلب وتنفض عنه الخمول والملل وانفعالاته بالغة التبسيط يحيا بأفعال منعكسة تصدر عن مستوى أدنى من قشرة المخ ويمارس الحب الحديث . دمية فزيولوجية يسيل لعابها بنفس الطريقة لمؤثر خارجى واحد . أنامله المخمورة تتحسس لحما هامدا ، وتقبل شفاها كفاكهة أتى الذباب على رحيقها . فهو يمارس علاقات خاطفة مدفوعة الثمن مقدما ، لا يلتقى فيها إلا بوحدته . نسخ مكررة من ممارسة قديمة . يحاول بتحرره من قيد الحب الواحد والزواج أن يعانق شيئا دائم التجدد ، نافورة من أفراح الجسد ، لها ألوان قوس قزح تغدق على حواس ظامئة ولكنه يشرب لحظات عمره على غير عطش ، تجربة واحدة ومذاق واحد يتكرر ويتكرر فى تتابع خافى وراء تجدد أنواع المتع الحسية ، وجوه جديدة ولكنها جميعا كالجوارب القديمة أبلاها الاستعمال . « الكون قد مات فى الحقيقة وما هذه الحركات إلا الانتفاضات الأخيرة للجثة قبل السكون الأبدى « حضور ملموس للدوار ، ولحمى ملل أجوف . وهو يشبه بعض شخصيات دريل ، فى أنه أعطى وجهه للمرآة ، وللتطلع الأبله فى أعين النساء والقبلات بلا شهية كموت فى أطواء الحياة ، كما يمارس مثلهم الرغبة فى النجاة من العاصفة بإحكام إغلاق نوافذ السيارة : نحن هنا مخلوقان عاريان تماما متعانقان على قارعة الطريق . نخرج اللسان للدنيا ومن عليها . مثل دارلى وكلبه أثناء الغارة الجوية من بعض الوجوه ولكن سرعته المجنونة ، سرعة لا تغادر مكانها فإحساسه مشلول مقيد إلى وتد واحد هناك سكون وتوقف مثبتان فى عجلة السيارة المجنونة السرعة .

وزمنه النفسى نام فيه رقاص الساعة وتآكلت تروسها ، فالحاضر تتهاوى لحظاته كحائط يتداعى ويحس به داخله كأفعى التفت حول نفسها فى كومة ثم ماتت . الثوانى كالسنوات موت متلاحق يأخذ اسم الميلاد . وكما تهتف بعض شخصيات « دريل » ذات المزاج الفنى : أيها الأطفال اللامنتمون المستاءون اتحدوا .. إلى الأمام .. إلى البالوعة . يكاد حسنى علام أن يهتف : يا منتمى الأرض اتحدوا ، وارفعوا راية عصيانكم حيث ترفرف فى أعلى ساريتها قطعة حريرية من الملابس الداخلية لامرأة ... إلى الأمام . إلى مراكز الاشعاع

الأصيلة ... بيوت القوادات متعددات الجنسيات ولكن هل جعله نجيب محفوظ يفلت من وضعه الاجتماعى ومن حركة التاريخ فى فترة الانتقال ؟ إنه أحد التنويعات على لحن طبقته التى باغتها التاريخ كالقدر والكارثة الطبيعية والعاصفة عند منعطف الطريق ، وهو قدر يستطيع أن يخترق زجاج السيارة المحكم الإغلاق ويزلزل عالمه الداخلى ، ويقيم سورا لاسبيل إلى عبوره بين الشفة والشفة . فعلى مقعد السيارة وداخل جلده كل مايهرب منه ، فهو مثل طبقته يعيش الأيام ، التى تسبق مباشرة يوم القيامة ، وهى اللحظات التى تفصل بين فصل السكين والرقبة فى رؤى العين المغمضة . كما يمارس مثلهم الطريقة التقليدية فى الخروج على التقاليد . بعد أن يصرخ صراخا محموما يجب أن يعود الزمن إلى الوراء وسيارته تنطلق إلى الأمام ولايسترجع فى ذاكرته من ذلك الوراء إلا أشواكا قاسية من مأساته الخاصة : إخفاقه فى الدراسة ورفض ذات العيون الزرقاء له ، ولكن ذلك الوراء جزء عزيز على طبقته التى تخندق فى الخطوط الأمامية ، فهى جناح مهيض من الماض لم تزل به قدرة على الطيران . ومايزال لديها ماتفقده . إن أبناء طبقته المسلحين بالشهادات وخبرات العمل السياسى فى الأحزاب السابقة ، يحاولون الإفلات من مصيرهم ، بالتسلل إلى شرايين الحاضر والالتفاف حول التطور . أما هو فيحاول أن يعبر العدم الذى يفغر فمه ليبتلع واقعه بمجازفات عدمية من اللذة والاستمتاع . ويشرب ويضاجع كتنفيذ عقوبة . فهو قد يئس من الإفلات من قدره ويحاول الهرب من حكم بالإعدام يطارد طبقته فيلعب مع نفسه دور الجلاد رغم أنه يلبس ثياب « خليفتنا طيب الذكر هارون الرشيد » وليست مقاييسه إلا مقاييس طبقته الغارقة رغم تمرده ، ولا تستطيع حواسه أن تحلم إلا بصورتهم الفكرية التى كونوها عن النعيم الحى ، حواس مستعارة من شيخوخة آسفة رغم عربدة الشباب ، لاتتذوق المتعة فى حيوية الذين يجدون لها فى كل مرة مذاقا طازجا نضرا . فذاته المتمردة الجامحة لاتفلت من المجال المغنطيسى الصارم للحتمية التاريخية . إنه ليس إلا شخصية مجهدة تختنق فى جو ملبد بأمال طبقته التى تواصل الاضمحلال ، ولكن صورته الخارجية اللامعة تجعل الكثيرين يعتبرون طريقة حياته هدفا رفيعا . فلديه فيلا وسيارة وامرأة دون تعب أو مشقة .

ونترك الحديث عن المقارنة بين ميرامار ورباعية الاسكندرية لنرى كيف يؤدى حسنى علام الشهادة عن فترة الانتقال . إن جانب المرثية النائحة على الماضى لا يصلح لونا مفضلا لسيارته ولا لجدران سراى آل علام بطنطا بل جانب التعليق المرح الساخر على ما يطفو فوق السطح فى الحاضر . فهو وأمثاله يحاصرهم مأزق تاريخى لافكاك منه ولكنهم يصرون على

مواصلة البقاء بأساليبهم القديمة فى واقع جديد ، ومن ثم يتضمن وضعهم مفارقة مضحكة نجد شبيها لها فى مومياء تلبس ثوبا فوق الركبة . ولكن الأكذوبة المتحضرة تدافع عن نفسها باتهام كل مافى الحاضر من جديد بالزيف . ولماكانت فترة الانتقال لابد أن تموج بأوضاع لم تأخذ شكلها المكتمل . وبتجارب لم تنجح ، وبنماذج لم تولد كاملة الأسنان فتستعير أنياب النماذج القديمة ، وبأنواع باليه من السلوك تتزيا بزى القيم الجديدة فما أسرع ما ينقض أصحابنا بالتعليق الساخر . ونحن نرى حسنى علام يسخر فى أغلب الأحيان من الشعارات الجديدة بإلصاقها بمواقف تتعارض معها أو لا علاقة لها بها ، وكأنه صاحب تكنيك خاص لا يحيد عنه فى اختراع الدعابة السطحية . فحينا يتحول الاشتراكى الزائف عن « زهرة » الخادمة التى يحبها إلى المدرسة التى تسكن فى الطابق الخامس يهتف حسنى علام : تحيا الثورة تحيا قوانين يوليو . وكان يريد قبل ذلك « عدالة التوزيع » بينه وبين الاشتراكى الزائف فى الاستمتاع بزهرة وهو يسخر من قريبته الحمقاء التى تختار عريسها على ضوء « الميثاق » ومن الفتاة التى تريد أن تتزوجه ضاربة عرض الحائط بتعاليم الثورة عن « تحديد النسل » . وهو لايعرف من القيم الروحية إلا أن الله غفور رحيم .

وذلك الحاضر الطافى فوق السطح الذى يحفل بالمفارقات ، والذى يضعه حسنى علام فى مركز مجالة البصرى ، من مرصده ورأسه ماتزال فوق المال ، يتمثل فى سرحان البحيرى النزيل الرابع . إنه واحد من المواطنين الظرفاء الأعزاء الذين يخدمون فى جهة ويعملون لحساب أخرى . يبدو كما لو كان التفسير المادى للثورة فهو عدو أعدائها ومن الموعودين ببركاتها ، ويعتبر نفسه أحد الورثة الشرعيين لثورة الطبقات القديمة وطريقتها فى الحياة ، حينما يحقق أهدافه ، ويصبح من أغنياء الاشتراكية . وهو يكن للطبقات القديمة عداء مالك الأفدنة القليلة لمالك الأفدنة الكثيرة التى تسد أمامه درجات الصعود ، واشتراكيته الزائفة تعبر عن الصراع الطبقى بين النبيذ القبرصى والجونى ووكر ، بين المشاة وراكبى العربات ولكنه كغيره من الفقراء المتأنقين يرى فى أغنياء الزمان القديم صورة متخيلة لمستقبله ويشتق من فكرة مصادرة الملكية ، فهو يحلم بنفسه مالكا عربة وفيلا وامرأة فاخرة ، فيعتذر لأفراد الطبقات القديمة عن قيام الثورة بأنها على أية حال أفضل من الشيوعية وذلك الشاب الذى جعل من الدفاع عن الفقراء عملا إضافيا مربحا ممتلئا بالحماس الجميل الذى يعد درسا للمتواكلين ، فتلك هى طريقته للمشاركة فى بناء عالم جديد ، فهو يجمع « صفات » متعددة وكيل حسابات شركة الغزل ، وعضو مجلس الإدارة ، وعضو الوحدة الأساسية للاتحاد الاشتراكى . فوق أنه ممثل الثورة فى مجالس السمر والمتعة حيث ينهال الثناء ويكثر

تبادل الإنخاب . وهو « يعتقد » أن كل ماسبق الثورة كان فراغا ، بل لقد نسى فى زحمة نشاطه النضالى أنه كان وفديا فى الزمن القديم ، وهو على استعداد لأن يقول إن وحدته الأساسية هى التى اخترعت الآلة البخارية أو بنت منارة الإسكندرية .

ورغم أنه يحلم بالحياة الهاى لايف ويملأ فمه بكلمات كبيرة ، إلا أن متاعة الفكرى بسيط بساطة مذهلة ، فلا يحمل منه بالفعل إلا شعارات فترة الانتقال الايديولوجية المتقشفة : « سميط وبيض وجبنة » أريد أن أفيد وأن أستفيد وهو « براجمانى » يحيا فى الحاضر المستمر والمستقبل القريب ، الجنة هى المكان الذى ينعم فيه بالأمن والكرامة والنار هى ماليس كذلك ولننتقل إلى مرحلة ثورية جديدة مادام يأخذ بدل انتقال ، وليست شعاراته كلمات ضائعة فى الهواء ، فهو يحاول دائما أن يجعل منها وسائل فعالة : فحينما يعلن أن اشتراكيتنا مؤمنة يترجم ذلك إلى واقع حى : فلابد أن يجتمع مع صديقه المهندس وسائق اللورى بعد أن اتفقوا على سرقة لورى غزل لبيعه فى السوق السوداء ليقسموا على القرآن أولا . ويقول لزهرة بعد أن قرر إغواءها : هيا نتزوج كما كان يتزوج المسلمون الأوائل ـ الزواج الإسلامى الأصلى ـ أعلن بينى وبينك أننى أقبلك زوجة على سنة الله ورسوله . ولايفوتنا أن ننوه بإيمانه بالتخطيط فهو يرسم مع صديقه المهندس خطة محكمة ، لا ارتجال فيها ، تخضع فى حسابها كافة العوامل لسرقة الغزل بشكل منهجى أربع مرات فى الشهر ، كخطوة تمهيدية للوصول إلى الفيلا والعربة والمرأة ، وهى أولويات عند تنفيذ مشروع الهاى لايف ونمر مسرعين على عزوفة عن استغلال عشيقته الراقصة استغلالا شائنا ، كما يفعل الآخرون مع عشيقاتهم ، فعند الحساب ستتعادل الكفتان ما أعطاه وما أخذه عدا الهدايا والمجاملات التى كانت تنفحه بها فى المناسبات ، والتى عجز لظروفه الخاصة عن ردها .

ويجب أن نقف عند ظروفه الخاصة حتى لايتحول إلى «كاريكاتير» لشرير من شريرى السينما المصرية من جميع الوجوه ، فقد تنازل لأمه وإخوته عن إيراد ميراثه من الأرض البالغة أربعة أفدنة ، ولا يأتى على إخوته عام دراسى جديد إلا وتهبط على رأسه أزمة مالية تمر بغير سلام . فما العمل ونار .. هو آخر تعريف علمى للأسعار ؟ ولكن مسئوليته تقف عند الولاء للأسرة كحد أعلى ، وهو يلتزم بها التزاما حقيقيا يفرض عليه تضحيات مريرة . أما التضحية من أجل شىء أكبر فتستعصى على فهمه . فهو لايهتم بالسياسة رغم اشتغاله بها كوسيلة للصعود ، ومال الدولة مال « سائب » لاصاحب له ويصغى فى استجابة للقول بأننا لسنا أرانب معمل فى تجربة البناء حتى نتحمل التضحية

فهيا إلى الخطوات غير المشروعة ... وبعدها حياة خالد الذكر هارون الرشيد ... مرة ثانية بعد حسنى علام وعلى هدى مبادئه . وفى جنته المرتقبة من المتعة الخالصة ، والحياة الناعمة السهلة حية تسعى ، فتلك الجنة التى تستجيب فى جانب منها لنزعة حسية متوهجة ورثها عن نشأته الريفية يلقى عليها الظل المعتم جانبا آخر من نخيل الجنة وأسوارها ، لوائح التطلع الطبى ومواصفاته وطقوسه . ولقد كان يستروح لنسمات الخريف دسامة جنسية تلفحه ، ويملأ حواسه عبير « زهرة » . ويشبع فى نفسه سرورا كالسائل العذب الذى يخالط الريق بعد مضغ الفول الأخضر البكر الطازج المقطوف لتوه من الأرض الخضراء ، ولكن بين لسانه والتذوق يسقط الظل يشرب « الماركة » والسعر المرتفع بذهنه المتطلع إلى المركز الاجتماعى المرموق قبل نشوة اللهب السائل فى الزجاجة ، وتسقط أو ترفع بينه وبين الصدر الناهد والوجنة الشهية البديهيات السخيفة ، لوائح مؤسسة الزواج وإجراءاتها وضرورة أن ترفعه درجة ، أو أن تكون صفقة مربحة على الأقل ، فلتشاركه الفيلا والعربة زوجة فاخرة لا يحبها ولا تحبه كعقوبة لرفضه حبيبته التى لاتتوفر فيها الشروط اللائحية . ويسرى السم فى ينابيع المتعة الحسية ، فعلاقات الدفع نقدا أو بالتقسيط المريح تجعل مثل هذه الدابة البورجوازية مغتربة عن أبسط أشواق الإنسان .

ولم تبق بينه وبين جنته إلا ساعات ، حينما تعثرت أقدامنا بجثته ملقاه فى الطريق العام ابتداء من الصفحات الأولى للرواية وبعد أن كدنا نوزع تهمة قتلة على الجميع ــ فثمة تناقضات حادة بينه وبين جميع الشخصيات المتنازعة على زهرة التى تستطيع أن تقوى على القتل ــ عرفنا فى الصفحات الأخيرة أنه مات منتحرا . ولم تكن نهايته التراجيدية محاطة بالجلال الملائم ، فقد كانت أداته بعد افتضاح أمر السرقة ، للوصول إلى العالم الآخر ، موسى حلاقة مستعملة وعارية ، فاته لسكره أن يعرف « ماركتها » . نهاية ليست فاخرة ، فلا طقوس أو إجراءات أو لوائح . ولاجدال فى أن تلك الجثة التى سقطت قبل الأوان تشير إلى حتمية انهيار الواجهة الزائفة للاشتراكية ، فلابد أن تقودها خطاها إلى شرك نصبته بيديها ، هو التعارض الصارخ بين مزاعمها « الثورية » وبين واقعها وأحلامها الجديدة وقيمها العتيقة .

ولكن هناك من ينتحل لنفسه شرف الإجهاز على تلك الواجهة ، كائن لايقل زيفا هو منصور باهى ، نزيل خامس أفلت من الذهاب إلى السجن ، بأن أعلن ارتداده عن

الماركسية ، ولكنه يعتبر نفسه مقضيا عليه بالسجن فى الإسكندرية ويحس بالعفن يجرى مع الهواء ولعله يصدر أصلا من ذاته هو .

وقد أرغمه أخوه ، وهو من ضباط وزارة الداخلية على أن يهجر ما كان يعتقد أنه الدير ، وعلى الذى يرضى بذلك أن يوطن النفس على معاشرة الأنذال . وهذا الدير يتكون من ذكريات حميمة : أحلام لابد أن تجعلها الرواية دموية : صراعات طبقية ، كتب وتجمعات ، بنيان من الأفكار راسخ الأساس . ولكنها لم تستطع أن تكون ذكريات أنتصار ، فالأعداء القدامى لم يلقوا مصرعهم على أيدى ذلك الاتجاه نتيجة لانعزاله والماضى الذى ساده الطغاة والبغايا الفاتنات لم يفسح الطريق لحاضر يتفق مع الصور . التى كانت الماركسية قد حددت معالمها من قبل . ووقع الدير بين شقى الرحى : الصورة المتخيلة عن تحقيق الثورة والصورة الفعلية لتحققها . وعقد هو رغم أنفه صلحا منفردا مع أفكار جديدة ... مع صورة هزلية لماركسية جديدة ، عطرت ذقنها الناعمة ، وأحكمت عقد الكرافتة ، ولكنها صاخبة الصوت كأنها ابتلعت ضفدعة ، تهتف بعد أن شربت كوكتيلها المبتكر من الراكيا الصربية والعرقسوس المصرى : شددوا الحراسة حول قبر ماركس حتى لاينهض ثم احتكرت لنفسها بعد ذلك امتياز توزيع تهمة الخيانة وتوصيل الطلبات للمنازل وأسهم منصور باهى بكتابة برنامج إذاعى عن الخيانة وتاريخها بعد أن قدم برنامجه عن أجيال من الثورة ، فهو وصى على التراث والغد ، ولعل تهمة الخيانة التى لاتكاد تستقر على سبابته الموجهة إلى الآخرين ـ وخصوصا بعد أن قبض على أصحابه زملاء الكفاح القديم تعبير عن طوفان يجتاحه من شعوره الذاتى بالخيانة يفيض على الآخرين بعد ذلك .

وتتفق الملامح النفسية لمنصور باهى مع خصائصه النموذجية كما نستخلصها من الرواية ، فهو منطو على نفسه ، يفكر دائما فيما هو كائن وما ينبغى أن يكون ويصطدم رأسه دائما بصورته المثالية التى يكونها عن نفسه وعن العالم . وينجم تردده عن شدة استغراقه فى ملاحظة خلجات نفسه كما يضع تفكيره التأملى الكسيح حاجزا بينه وبين الأشياء والأفعال التى ينصب عليها اهتمامه . فلابد من السقوط فى المسافة الهائلة بين مشاعره النبيلة وبين ما تستطيع إرادته الخائرة أن تحقق ولاسبيل أمامه إلا الثرثرة بكلمات عالية الرنين عن القيم السامية كتغطية للعجز عن حمل المسئولية الفعلية فى الكفاح لتغيير الواقع « إنه كائن تقوده إلى الهاوية فضائلة الرقيقة المنطوية على ذاتها ، كعجلة تدور حول نفسها ، ولا تؤدى به عواطفه المرهفة المستقرة تحت جلده إلا إلى مواقف سوقية ،

وليست نزعته العاطفية الحالمة إلا الوجه الآخر للضعة والتدهور ، فهو يمارس نزوعا أنيقا رومانسيا مثقفا من العجز عن الرؤية والفعل والاتصال بالآخرين .

لذلك فهو مستغرق فى إحساسه الخاص بالزمن ، فى لحظة قتل الذات بالارتداد ، كأنه « مكبث » حديث ، لم يقتل أحدا ، ولم يلعب معه أحد دور الساحرات الملتحيات . لقد تضخمت تلك اللحظة وامتدت إلى مالا نهاية ، ولم تعد جزءا من تعاقب الزمن كأنها بئر بلا قاع . ويظل الخنجر معلقا أمام عينيه فى لحظة لاتتغير سحنتها ، ولم تعد هناك طمأنينة فقد أغتالها بالارتداد ، وهو لايكف عن صراع مدمر ، بينه وبين نفسه لفقده صورة خيالية عن ذاته أثيرة لديه ، فيرى فوق كل مقعد وفى صوان ملابسه وفى وجوه الآخرين الجثة الخرافية التى لطخ يده البضة بدمها . وفوق ذلك فإن تأنيب الضمير قادر على أن يلون تلك اللحظة بوجهه المتنكر ، بالغضب الأخلاقى فى صد الذين يشبهون ما يرفضه فى نفسه ، بالمحاولة الدون كيشوتية لإنقاذ الذين يعانون من أوضاع ينوح على نفسه من إصلاء جحيمها ، بالقاء الظن على هؤلاء الذين تبرز نصائبهم فى عينيه بشاعة جوانب معينة من نفسه ، فلا شىء فى العالم إلا أنانيته ذات الأقنعة المتعددة .

٣ ـ الارتـداد والثورة والفردية :

ومن هو الذى يمثل التيار الذى ارتد عنه منصور باهى ؟ إنه أستاذه وصديقه وزوج حبيبته ، يلقى ظله بعيدا حتى يصل إلى البنسيون ، وهو دكتور فى الاقتصاد ، أودعه نجيب محفوظ السجن ولكنه لم يحكم على شخصيته بمقتضى المادة رقم ٩٨ من قانون العقوبات . إنه يعبر عن الذين كانوا قبل الثورة صوتا فى البرية مبشرا الخطاة بالهول الآتى : ونحن نجد هؤلاء المبشرين فى أغلب الأحوال عند كاتبنا الكبير سجناء معتقدات جامدة ، بعيدين عن الواقع . لذلك لم يتغلغلوا إلى جذور حاضرنا ولم يلمسوا حياته المتفجرة فلم يعرفوا المسيح حين جاء فى ملابس رومانية . ويتردد صوت دكتور الاقتصاد فى الرواية : ما قيمة المعبودات القديمة ، لقد طعن سعد زغلول الثورة الحقيقية وهى فى مهدها . إن التناقضات القديمة الاجتماعية قد أزاحتها الثورة الحالية بتناقضات جديدة (من نفس النوع) ، هل نشاهد فيلما رأسماليا ؟ فلم يسمح له نجيب محفوظ أن يضع فى مكتبته الضخمة كتابا واحدا عن الديالكتيك يجعله يدرك الفرق بين التناقضات الثانوية والرئيسية أو بين الخلق الفنى وإنتاج السلع بالجملة وهو يقاتل فى فيتنام ويتلقى بصدره الرصاص فى إيران ، ويخوض معارك الصراع الفكرى فى فرنسا ، ولكنه يضل الطريق فى

شوارع القاهرة يكره الزيف ، يزن الكلمات قبل أن ينطقها ، ويدخن غليونه وهو يعالج هموما لاحصر لها ، ولكنه لايشك فى سعادته الزوجية رغم أن زوجته تمارس معه إخلاصا زائفا وتجب تلميذه . فاهتفوا ثلاثا للأمية البروليتارية .

وأصبح لفخذى الزوجة دلالة سياسية بعد أن غيب السجن دكتور الاقتصاد ، فما أجمل أن يتوهم التلميذ المرتد أنه يشترك مع أستاذه فى احتضان نفس المبادئ ونفس المرأة : أنت تتخلين عنه لا عن مبادئه . هل نتدهور معا كالبورجوازيين ؟ لا ... ستصهرنا التجربة ونخرج منها كالمعدن النقى أشد صلابة وتألقا فلا يجوز أن نذعن لرواسب غير صحيحة ... اتركى زوجك فالحياة لا تجود بنفسها إلا للأكفاء مثلى . ويواصل منصور باهى تحويل مبادئه القديمة إلى رطانة تبرر كل وضاعة ، وينتصر فى معركة ضد خصم غائب لاتدفئ مبادؤه الفراش ولا تشعل الموقد وهو خصم ينادى الزيف عن طبيعته فبمجرد أن تنفذ الشائعات إليه يمنح زوجته حريتها فقد عاقه حمل مسئولية الكون فوق كتفيه أن يحسن اختيار الزوجة فيما سبق من الزمان . ولكن منحه الزوجة حرية التصرف موقف لا بطولة فيه ، فالفضيحة تحاصره من ناحية ، وخشية « المذكورة » على نفسها الفتنة ، وإعسار الزوج أمام عدالة القضاء ترغمه على الانفصال إرغاما من ناحية أخرى . وهكذا يبتعد عن المسرح مهزوما ، ممزق الروابط بأكثر الأشياء التصاقا بقلبه ، لا تؤنس منفاه إلا صورة عن الحقيقة لا علاقة لها بالحقيقة فلا مكان له عند نجيب محفوظ على الأرض . وفاجعته تثير إشفاقا يتضمن السخرية التى لايفلت منها زوج مخدوع . وهو بهذا المقياس لايعيش فى زمن التاريخ الحى ، فليس باستطاعته فى ميرامار أن يتمثل ماضيا أو يتجاوب مع الوجه الثورى من حاضرنا ليسهم فى بناء المستقبل بل يعيش زمنا أسطوريا مصنوعا من الاتساق المنطقى بين مقولات مطلقة يشكل إطارا تجريديا ينهض بديلا للزمن والصيرورة الفعلية .

ونعود إلى منصور باهى فى هاويته المظلمة فهو يفيق من سحر الحب كأن هراوة صكت رأسه بمجرد أن يوضع أمام مسئوليته فى الزواج ، ثم ينظر إلى وجه امرأة أخرى ، زهرة التى خدعت وهجرت بلا كبرياء ، فيعتقد أنه ينظر فى مرآة .. لن تطيب له الحياة وهى حزينة . هل تقبله زوجا ؟ فليتزوجها فى أقرب فرصة ولكنها تشكره فليس هناك طلب حتى ترفضه أو تقبله . وبعد ذلك ينظر إلى مؤخر رأس سرحان البحيرى الاشتراكى الزائف الذى خدع زهرة فيرى فيه الجرعة السامة التى قد يتداوى بها . وكان قد بصق عليه قبل ذلك ، صارخا فى وجهه ووجه كل وغد وكل خائن ، وصحت نيته على القتل

وتبعه فلا حياة له إلا بقتله ثم قتله مرتين مرة كمشروع فى خياله ومرة وهو ملقى جثة هامدة فى المرة الأولى مستخدما المقص وفى المرة الثانية ركلا بطرف الحذاء لأنه كان قد نسى أن يأخذ معه المقص ! ! فليس المرتد عن الماركسية بصوته الهادر وإرادته الخائرة ، برطانته الثورية التبريرية ومواقفه الوضعية ، بخنجره الذى قتل به ماضيه ولا يفارق خياله ، وسلاحه الطريف الذى يعده لمصرع خصومه وينساه دائما قادرا على أن يضع حدا للواجهة الاشتراكية الزائفة .

ولكن هناك وجها يقابل مافى النزلاء من شحوب وقتامة ، وجها متألقا نضرا ، زهرة التى جاءت إلى قفص سمان الخريف للعمل ، هاربة من الشقاء فى القرية إلى المدينة حيث النظافة والتعلم والأمل . ولم تعد فلاحة بعد أن هجرت الأرض وبدأت تتعلم القراءة والكتابة ، وتهدف إلى أن تحترف الخياطة ، وحفظت أسماء أنواع الويسكى وهى تبتاعها للنزلاء من بقالة الهاى لايف أى أنها لاتستطيع أن تكون العاهرة الملفوفة بالعلم الأخضر . مثلا «حميدة» فى زقاق المدق والذى استهوى نجيب محفوظ اعتبارها رمزا لمصر فى تلك المرحلة القديمة بمحاسنها وقذارتها والعميل الذى باعها للإنجليز . إنها مصر الجديدة فى حياتها اليومية التلقائية تحمل من الماضى ميراثا ثقيلا ، ولكنها عقدت العزم على أن تحقق أهدافها وقد جاءت زهرة لتنقل إلى شرايين البنسيون المتصلبة دمها الحار ، وقلعتها السرية الحصينة من الثقة بالنفس ، فهى تقف شامخة كمعدن غير قابل للكسر ، يحيط بها عبير الريف الذى يوقظ الحواس كما تحيط بها الرغبات والأطماع .

ونحن نلاحظ أن جميع النزلاء يميلون إليها ، كل على طريقة ولكنها تصد طلبة مرزوق وحسنى علام كقطة متوحشة . فقد مضى عهد الباشوات ، وتعطى قلبها وذراعيها وشفتيها للاشتراكى الزائف . ولكنها لاتفقد معه الشىء الذى لا يعوض فقد كانت تطمح إلى الزواج منه رغم الفارق الاجتماعى بينهما ، لأن الدنيا تغيرت وكلنا أبناء حواء وآدم ومن حقها أن تنظر إلى فوق ، ثم تبصق عليه بعد أن تكشفت حقيقته ، وتستجيب لابتسامة المرتد ولكنها لاتعتبر عواطفه إزاءها شيئا أبعد من المجاملة ، فقلبه ليس بين جنبيه وحب الخائن نجس مثله . وهى بعد ذلك كله ترفض بائع جرائد ميسور الحال ، ولا تعتبره كفءا لها لانه يروض النساء بالحذاء وستعود معه إلى مثل حياة القرية التى هربت منها ... فلن ترجع إلى الوراء ولو رجع الأموات .

وهناك حب متبادل يربط بينها وبين عامر وجدى رغم رفضها للكثير من ـ نصائحه ، فزهرة استمرار لحياته الآفلة ، تؤمن بالثورة بفطرتها ، وقد أحبت القرية مثله ، ولكنها

اتجهت أيضا إلى المدينة بآمالها ، ومثله رميت بتهمة باطلة . ورغم عثرات اليأس المشتركة فلن يبقى منها عندهما إلا ذكريات غامضة بلا معنى . ولكن الصوت القديم من ثورة الماضى يرجو أن تتجنب زهرة مصيره الذى تلوثه الوحدة والعزلة . فابن الحلال موجود فى مكان ما ، ولعله يتحين اللحظة السعيدة المناسبة للقدوم رغم أنها كادت تيأس من جنس الرجال فى عالمها الذى يسلك فيه الجميع كما لو كانوا لايؤمنون بوجود الله . وفى مطلع العام الجديد بعد أن طردتها صاحبة البنسيون وأحاطت الظنون بإخفاقها فى الحب ، نجدها تستند إلى صمودها المغطى بالأشواك ، وتهجر سؤالها الممتلئ بالحيرة المرة ما قيمة أن أعرف ما يجب عمله مادمت لا أستطيعه ؟ لتقول بثقة إنها ستحقق ماتريد فى غد أجمل من الحاضر ، ولن تنسى عامر وجدى وكنزه المبذول من الحب والتجربة : « ثقى من أن وقتك لم يضع سدى ، فإن من يعرف من لايصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود » . وهى تغادر البنسيون حيث الإيمان معلق على الجدران ، أو يملأ الأفواه وسط وثنيين جشعين ينتحلون رسالة الأنبياء ومحتالين أيديولوجيين ، أو دمى محشوة بالتمرد الرخو .

ولكن هل نتركها هنا رمزا للحياة بفطرتها الخشنة الفظة الرهيبة ، مندفعة نحو تحقيق ما يكمن فيها من إمكانيات طالت سنوات اختناقها ، وأصبحت فى الأوضاع الجديدة قادرة على الإزدهار ؟ وهل نترك عامر وجدى يقول صلاة الختام متطلعا إلى السماء بعد أن صارت أقدر على أن تتلقى نور الرب ؟ .

إن « زهرة » باصرارها وصمودها تبحر فى مياه ضاربة الموج دون بوصلة ولكنها مسالك مطروقة . فهى تكافح وحيدة منتهجة الطريق الفردى ، وفى نهاية سلم « التعليم » هدفها الأول . نرى مدرستها التى فتحت عينها على الحروف والكلمات لا تزيد عن أن تكون صائدة زوج ، سوقية القيم ، وعن الدرجات العليا من سلم «العمل» ، تسمع تعليقا لانتبين قائلة « لم تعد قديسة .. للعمل ظروفه القهرية كما تعلم » . وحينما تقول زهرة فى تحد وثقة : « فى كل خطوة أخطوها أجد من يعرض على عملا » نتذكر فى إشفاق ، إطراء «ماريانا» القوادة التى توشك على التقاعد ، لذكاء زهرة ومقدرتها الفائقة على العمل . كما لا يسعنا إلا الابتسام حينما ترى فى الحائكة المثقفة فى المدينة بمشروعها الفردى الصغير خلاصا ماديا ومعنويا ، يشكل هدفا مضيئا أمام الفلاحات الرازحات تحت نير علاقات الاستغلال القديمة ، ويمثل فى نفس الوقت وجهنا المتطلع إلى المستقبل . وهل نستطيع أن نرى فى الخلاص الفردى مهما يمتلئ الفرد بالنقاء والإرادة والحب بديلا لما

تخفق به صحوة أرض عذراء تحت سواعد متآزرة من خصب وشعر ونبض ؟ فالخطوط العجفاء التى يرسمها ذلك الخلاص بمعزل عن قدرة الكتل على الفاعلية التاريخية لابد أن تذهب هباء وتصبح جزءا من اللعنة القديمة ، لأنها لاتضرب جذورها فى تيار الإسهام الجماعى الهادف إلى تغيير العالم ، والهادف إلى إهالة التراب على الهوة التى تفصل بين المثال والواقع . إن زهرة تشعل حربها الخاصة ضد العالم القديم مسلحة بإيمانها الراسخ بأنه عالم يلفظ آخر أنفاسه ، ولكنها لن تنحصر فى معركتها ضد « الذين لايصلحون لنا » بأن تتجنبهم وتتفادى طريقهم فإن الصالح المنشود ليس موضوعا للمعرفة فحسب ، وليس ابن الحلال القابع هناك عند ركن من أركان الطريق ينتظرنا وننتظره ، ولكنه الشيء الذى لم يولد داخلنا بعد ، ولم يكتمل تشكله حولنا ، والذى لن يرى النور إلا عبر المشاركة الواعية المنظمة فى إعادة صياغة أنفسنا خلال تلك المشاركة . فزهرة إذن تجسد ما فى حياتنا اليومية التلقائية من إصرار على اكتشاف الطريق ، إصرار يترك ضيق الأفق القروى وراءه ويتطلع للحياة الإنسانية الغنية ، ويكتوى بآلام التجارب المخفقة . حماك الله يازهرة وجنبك مصير عامر وجدى !.

تقسيم ميرامار :

ويخيل إلينا أننا نرى فى « ميرامار » صورة لفترة الانتقال مهشمة الانعكاس فوق أمواج متصارعة ، فى بنسيون يطل على البحر بعد أن رأيناها قبل ذلك عند نجيب محفوظ فى عوامة سكرى تطفو فوق الماء ، وتلك الصورة تومئ إلى الملامح الحقيقية للفترة عن طريق مقابلتها ببعض الظلال الهائمة والانحناءات الضالة . وقد نستطيع أن نستخلص صورة جانبية للوجه ـ فنحن لانطمح فى لوحة حائطية شاملة ـ ذات دلالة عميقة رغم ذلك ، فإن رفضنا لما فى « البنسيون » من اختلال واضطراب يحدد اتزانا واتساقا نترقبها ، ويؤكد قبولا حارا لمتابعة البحث عن الطريق .

وتشبه ميرامار « سفر تكوين » روائى يبدأ بأيام الخلق الأولى لواقعنا المعاصر لمصر المستقلة ، بثورة ١٩١٩ ، وينتهى « بالخروج » بخروج زهرة من البنسيون . ويقص سفر التكوين العصرى حكاية التيارات المتعاقبة سواء التى منحها التاريخ بركاته أو أهال عليها اللعنات ، وثمة شيطان أيضا : ففى كل مرة يطاح فيها برأس القيم الرجعية ، نجد من يخفى جمجمتها تحت إبطه ليظهر بها مرة ثانية مكتسبة ملامح جديدة . كما نجد وراء الأفق فروعا محلية لجنة عدن بل وللجحيم فسفرنا الروائى يناقش العلاقة بين الإنسان والإنسان

قابيل وهابيل منعكسة فى العلاقة بين الإنسان والكون والله . هناك من يؤمن بالله لأنه يتمرغ فى جحيمه بعد أن هبط من الفردوس المفقود وهناك من يؤرقه ظمأ ملتهب إلى الإيمان ، وهناك من يعانى الويل والثبور فى نعيم حسى مخمور ، وهناك من يؤمن أن الجنة تحت أقدام طموحه المحلق ، ومن يعتقد أن الجحيم هو أن تؤمن وتعجز عن العمل وفقا لذلك الإيمان . وتتقاطع هذه الروافد ، ويتسرب بعضها ضائعا فى الرمال ، وتلوح أمامنا بحيرة جميلة ، عدن عصرية لا يحرس شجرة الحياة فيها سيف ملتهب ، يقف الإنسان فى مركزها ، وقد حقق بعمله الحرية والوعى يملؤه الحب ويشرق الله داخله . وكذلك الحال مع الكون نجومه وعواصفه وسحبه وأمواجه ، أى المسرح الكبير الذى تدور داخله الدراما ، فالعلاقات به لاتصطبغ بالجو النفسى للشخصيات فحسب ، بل تتلون بالموقف الفكرى لتضيف بعدا جديدا إلى الأشواق الطوبائية التى نستقطرها مما بالرواية من إخفاق وضياع وغروب على هامش طريق التطور الاجتماعى والتقدم الفكرى والروحى ، الأشواق إلى عالم جديد يتحدد داخله الإنسان والطبيعة والله فى نقاء . إن الرواية تنتهى بآيات من سورة الرحمن ذات دلالة خاصة : « الرحمن علم القرآن . خلق الإنسان . علمه البيان . الشمس والقمر بحسبان . والنجم والشجر يسجدان . والسماء رفعها ووضع الميزان . إلا تطغوا فى الميزان ... فبأى آلاء ربكما تكذبان » ، فيتأكد التطلع إلى حياة رغدة تعلى فيها الروح الإنسانية نفسها والعالم ، وتجمع بين القيم المتعالية والحسية فى تكامل متخيل . أى أننا لم نخرج فى ميرامار من نطاق ، التساؤل حول المعانى الأساسية للحياة الإنسانية ، كما نجد فى المرحلة الجديدة من أدب نجيب محفوظ بعد الثلاثية ، ولم ندخل إلى مرحلة أخرى تصور المجتمع العامل والصراع الاجتماعى فى ميدانه الأصيل .

وقد يمكن القول بأن التسلسل الروائى فى « ميرامار » الذى يبدو للوهلة الأولى ممزق الأوصال بين قصص أربع مستقلة ، لايتحقق تكامله إلا باعتباره حوارا متتابع الحلقات حول قضايا فكرية خلافية ، وبأن الأدوار وفقا لهذا التسلسل لاتوزع إلا بهدف تنمية هذا الحوار على مستويات مختلفة ، فتتحول الشخصية إلى عنصر من عناصر القضية الفكرية ، والمواقف إلى أمثلة توضحية أو شواهد للتدليل ، وقد يستند ذلك القول إلى أن الرواية تفقد الكثير ، إذا أغفلنا العلاقة بين الوجوه والمواقف والأجواء من ناحية وبين الدلالات الرمزية الكامنة وراءها من ناحية أخرى . فالخيط الأساسى الذى يربط بين وقائع السرد العارية ، وهو موقف الجميع من « زهرة » لايستطيع أن يصل بين تاريخ

الرواة الأربعة بكل أعماقه وأبعاده ، ويصبح فى حساب الرواية التقليدية ومقاييسها خيطا واهنا هزيلا .

ولكن « ميرمار » لاتخضع كل الخضوع لهذا التفسير وإن أمكن القول إنها ذات تخطيط درامى يشبه جدولا من جداول السكة الحديدية مغلق عند زاوية مهجورة داخل محطة فترة الانتقال ، جدول يتضمن أنواع القطاعات ودرجاتها ومساراتها الحتمية وتلافيها العرضى فى بعض الأحيان . ونحن نعرف أن « زهرة » لن تصل إلى هدفها عن طريق واحد منها سواء تلك التى جاءت بعد فوات الأوان أو التى جاوزت الحد فى القدوم المبكر ، فكلها رموز فكرية ــ فى جانب من جوانبها ــ هياكل ذات سمات مستخلصة إحصائيا اندست فى إهاب شخصيات نموذجية صورت منعزلة عن حياتها الواقعية ، تمثل مختلف التيارات الجماعية المتعارضة الاتجاه فى تدفقها الفعلى بالموجات المتلاقية ، بالتفصيلات الفردية المتشابكة ولم يتضح منها فى جلاء إلا الجوهر اليابس لما تمثله من علاقات ، كقشة طافية على السطح ، وهذه القطارات تنطلق وفقا لمعادلة حسابية أطرافها مجموعة من الأخلاقيات التجريدية تكاد أن تكون مسلمات شكلية خالصة (مثل الموقف من الإيمان والشك والارتداد والخيانة والإخلاص) ، وتصورات عاطفية عن فكرة التقدم بوصفه قدرا متضمنا فى مجرد تعاقب السنوات يحمل معه وعودا بتحقيق العدل والكرامة ، وتأملات شعرية حول العمل والذات والآخرين والجنة والجحيم .

والرواية على الرغم من ذلك حافلة بعناصر جامحة من حيوية السرد وإبراز الملامح النفسية تخترق هذا التخطيط الهامد ، وما أكثر ما مس التغلغل إلى أعماق القوى المؤثرة فى المصائر الفردية المنابع الشعرية الكامنة فى الشخصية بل إن نجيب محفوظ فى بعض الأحيان كان يقودنا فى براعة مذهلة من الأحداث الجزئية إلى الدلالات العميقة ، عن طريق كشف اللثام عن الدوافع المختبئة وراء مظهر شخصياته ــ كما هو الحال مع منصور باهى على وجه التحديد ــ بمفاجأتهم أثناء المواقف الحاسمة التى يتخذون فيها قرارهم حينما يواجهون ــ كما يقول النقاد ــ اختيارا بين مسارات مختلفة وحينما يذعنون للهواتف الداخلية الكامنة ، ويتسع نطاق وعيهم بالمأزق الذى يحاصرهم ، ويشرق عليهم وضوح مرير يبرز مايلتف حول جذور الوقائع الصغيرة والأفراد البسطاء من قضايا كبرى .

وإذا كنا نجد فى أغلب الأحوال تطابقا آليا بين الاتجاه العام سواء فيما يتعلق بالشخصيات أو تتابع الأحداث وبين الظواهر الجزئية أو الفردية أو المصير الخاص ، ونتج

عن ذلك أن بدت الكائنات البشرية معذبة داخل الهياكل الفولاذية الرمزية والنموذجية ، فإننا لا نعدم أن نجد هنا وهناك بعض السمات النموذجية والرمزية متفجرة خلال تراكم المشاعر والوقائع الفريدة فى تنوعها وامتلائها بالتناقضات .

إننا نتطلب من « رواية » عن فترة الانتقال أن تقدم لنا شخصيات حية لا تستمد واقعيتها من البلاغات الرسمية ، ولا تعبر عن سطح الواقع الاجتماعى وتكشف عن علاقات وتناقضات تمد جذورها فى تاريخه ، وتتفتح على آفاق المستقبل ولكنها رغم تحددها دائما بالقوى الاجتماعية الحاسمة وصراعها المتبادل ، لا تنبع عنها ببساطة ولا تصدر بشكل مباشر ، ولا يمكن استخلاصها منها منطقيا ، فالتيارات التاريخية لا تستطيع أن تتطابق مع أية ملامح شخصية ، فلابد أن تتضح العلاقة بين الفرد والخلية الاجتماعية التى أنجبته بكل ما فيها من تعقيد واختلاط . وهذا هو الذى يضع حدا فاصلا بين الوثيقة الروائية الفنية ، وبين سطحية الريبورتاج الصحفى رغم ألوانه الصارخة ، وبين شحوب الأرقام الإحصائية والمتوسطات الحسابية فى المسح الاجتماعى . ولا جدال فى أن نجيب محفوظ بمقدرته الفذة قد استطاع أن يقدم لنا رواية ممتعة عن تلك الفترة التى تشكل فجوة واضحة فى إنتاجنا الأدبى رغم أنها قد لا تكون بين روائع كاتبنا الكبير الكثيرة . فهو قد أعطانا وعيا ينفذ إلى صميم مشكلاتنا ، وأوضح أن التطور الشخصى ليس شيئا فرديا فحسب بل يرتبط بالعلاقات الاجتماعية وصور الجذور الشخصية والنفسية للصراع الفكرى والاجتماعى بكل ما لديه من صبر على الإنصات الطويل والإحاطة باللون الخاص للظاهرة وبمعناها وتعدد جوانبها . كما حاول ــ دون نجاح فى الكثير من الأحوال .. أن يفلت من الإطار المتحجر الذى يموه الحقيقة الفردية باسم الإخلاص للاتجاه العام ، ورسم لوحة لا تخلو من جمال ، للحياة الفكرية كما تتحقق بالفعل فى واقع الحياة فى رءوس الشخصيات . لا باعتبارها أيديولوجيات متماسكة منهجية بل خليطا داخله عمليات لا استواء فيها . ونجيب محفوظ يثبت هنا أن الفنان خالق ومكتشف وليس إخصائيا فى مصلحة المسح الاجتماعى .

ولكننا قد نجد الشخصيات والأحداث العينية عاجزة عن أن تستوعب الدلالة الرمزية ، أو أن تمتص القضية الفلسفية وتذيبها فى كيانها ، تاركة التخطيط الفكرى قابلا للمناقشة خارج القصة وسياقها ، وبعض الشخصيات مرتعدة فى هزالها العارى .

فنحن نجد عامر وجدى ملتحفا أكفان سعد زغلول منذ زمن بعيد ، لايتذكر معرفة أو شيئا حسنا يمت إلى السنوات الطويلة التى تلت وفاته وسبقت الثورة . وانعزل عن

حركة الكفاح الشعبى التى إن لم تستطع الإطاحة بالنظام القديم فقد أسهمت بنصيب فى زعزعة أركانه ، ولم يحاول أن يفهم أى تيار جديد ، كما يرفض الليبرالية القديمة ، بما حققته من ضمانات ومنافذ للتعبير وحقوقا للتنظيم السياسى انتزعتها على ضآلتها انتزاعا . وكانت الأشعة الأولى التى اخترقت الظلمات ، وهى لاشك تراث نضالى شعبى ، كان من المفروض أن عامر وجدى عاش عواصف تكوينه ، ويعرف ماله وما عليه ، وما يجب متابعته منه وتطويره ، وما يجب محوه وتجاوزه ، وإلا يضع حرية الرجعيين مع ما استطاع الشعب أن يصنعه من أسلحة لتقويضها فى كفة واحدة ، كفة الحريات البالية . إن ذلك قد يلقى الظل على صلاحيته لأن يكون رمزاً حقيقيا لنضال أصيل ، وهو كفرد على المستوى الواقعى لا وظيفة درامية له تتفق مع طول الصفحات التى يتمدد عليها ، فليس إلا متفرجا امتلأ بحكمة دب فيها العطب منذ زمن طويل ، وهى حكمة ترتكز على قيم تجريدية يتنفسها فى هواء مخلخل ، ويدلى بها على هيئة تصريحات ، رغم أن منطق السرد الروائى يحرضنا على أن نتعاطف معها ، وقد لا تكون أشواقه الفكرية فى الربط بين الحسى والمتعالى إلا حساء للمعدمين لا يشبع فهمنا إلى الانتقال مما نعرفه إلى مالم نعرفه بعد ، بل يتركنا فى صخب دائم لا نتذوق إلا حيرتنا أمام الصحاف الخاوية التى يولع نجيب محفوظ بتقديمها وهى بكلماته نفسها « الأشياء التى لايمكن تفسيرها .:. والموت العنصر المحير واللامعقول ... ونحن لا نبرح نراه واقفا أمامنا يسد طريق الرؤية » . وعامر وجدى بنصائحه المستمرة إلى زهرة بألا تواصل طريقها الوعر يشبه ذلك الرجل الذى صنع ملابسه من أوراق الجرائد القديمة ، ويأكل سطورها ، فى أليس فى بلاد العجائب . والذى ينصح الصغيرة بأن تشترى تذكرة إياب كلما توقف القطار رغم إيمانه بأن كل تقدم لابد ألا يتناقض مع فكرة العدالة . وعامر وجدى فى النهاية يعقد صلحا بين القارئ والمرتد عن الماركسية ، حتى لا نعامل اليسار معاملة اليمين ، فهو يعلق على عجز منصور باهى عن التمتع بمستقبله اللامع كأنه بريق ثلاثين قطعة من الفضة ، وعلى مروره بالعقوبة الطفيفة بعد اعترافه بجريمته الوهمية كأنها مطهر ، وعلى اقترابه من تاريخنا وواقعنا متجسدين فى عامر وزهرة بعد ابتعاده عن مبادئه وذبولها : إنه فتى رائع ولكنه يعانى داء خفيفا وعليه أن يبرأ منه ، دون أن تكون هناك أرض واقعية يقف عليها هذا التعليق ، وما يتضمن من أحكام ، قفزت فوق المواقف الروائية والملامح الشخصية ..

وكذلك الحال مع زهرة ، فهل هى أول فلاحة فى أدب نجيب محفوظ ، ومن ثم فهى فاتحة مرحلة جديدة لرموز وجهنا المشرق ؟ إنها ليست فلاحة تناضل بين صفوف

الفلاحين لتحقق أهدافها الخاصة فى أحضان تطور طبقتها ونضجها واكتسابها الوعى والتنظيم وتحقيقها للحياة الغنية ولم تنتقل إلى المدينة بوصفها عاملة يرتفع مستواها المادى والفكرى كجزء من حركة عامة . تستوعب نضال المئات من أمثالها بل تعيد قصة قديمة ، قصة وجهنا المعتم ، وفيها يصعد الفرد متسلقا رباط حذائه ويواجهه الآخرون بعداء لا اسم له . وهى كفرد على المستوى الواقعى تطرح لغزا يصعب حله ، فإن كل ما يحيط بها منذ ميلادها فى القرية ، كل عوامل تشكيل شخصيتها ، من يتم واستغلال أوثق أقربائها لها ، وعجزها أن تجد سندا وانعزالها الكامل عن العالم حتى لاتجد خلاصها إلا عند قوادة يونانية ، ثم تعرضها الدائم للاعتداء ـ يجعل إيمانها المطلق بإمكان تحقيق أحلامها ، ومقاومتها التى لاتفتر ، وكبرياءها القائمة على إدراكها لمنطق العصر فضائل جاهزة معلبة تلحق باسمها فى شهاده الميلاد .

وإذا انتقلنا إلى الماركسى الغائب عن الوقائع وجدنا أستاذا فى الاقتصاد يهب حياته لقضية لا يفهم شيئا عن إيجديتها ، فإن جهله المترامى الأطراف بأبسط مبادئ الماركسية لايضارعه إلا انكماشه الخافق بعيدا عن التاريخ الفعلى للحركة التى ينتمى إليها ، لكنه لم يأخذ الكاميرا التى يحملها معه دائما تعبيرا عن واقعيته ذات الجانب الواحد وصوره الذهنية الثابتة الميتة إلى اجتماع للجنة الطلبة والعمال ، أو إلى مذبحة كوبرى عباس أو إلى بور سعيد . وهو بجموده المغلق ليس نقيضا للمرتد ، فمنطقه فى الحياة الفعلية يصطدم بحركة التاريخ ويتحطم اتساقه وتتبدد مقدماته ولا يبقى منها شىء ، وما أسرع ما يتحول دكتور الاقتصاد بعقائديته الجامدة إلى ارتداد شديد « المرونة » ، انطلاقا من خيانة العقائدية الجامدة للتجربة الحية وهى النبع الحقيقى لكل المبادئ .

وهل رأينا من طريق اللا انتماء المرفوض عند حسنى علام ، وهو الذى يواجه محاولات الانتماء المتعددة التى تزخر بها الرواية ، إلا إنه لايدع ثوبا نسائيا يمر دون أن يحاول كدفعة أولى أن يرفعه بعينيه المخمورتين ؟.

ولكن ميرامار تضم إلى ذلك التخطيط الذى تحدده أفكار جافة تحمل فيها الكلمات سيوفا فى مبارزات لغوية ، وتصول وتجول فى ميدان القضايا الخلافية ، رغم كونها جيادا عرجاء فى حمل الدلالات الروائية ، اتجاها عكسيا ينجح فى أن يعتصر ما فى الصراع الاجتماعى من عناصر درامية وشعرية وأن يجعل المعنى الرمزى يترقرق فى السرد والعلاقات المتبادلة بين الشخصيات ، وأن تضيف الحيوية الفكرية أعماقا إلى الحدث والفعل والبناء .

وهنا نقف عند البناء الفنى للرواية ، فهل يمكن القول إن استخدام رواة أربعة هو مجرد تجربة أسلوبية يختبر بها نجيب محفوظ أرضه الأدبية الجديدة فى عودته إلى تصوير الحياة الاجتماعية الجديدة . وأنه ليس فى الحقيقة إلا شكلا خارجيا فحسب للرواية يحاول أن يصوغ أفكارها الجوهرية ، وهى التوازى والتصادم المتصل بين الواقع الاجتماعى الخارجى والوجدان الداخلى للنفس البشرية ؟.

قد لا يصح هذا القول إذا اعتبرنا الرواية لا تستهدف الوقوف عند تقديم وصف تفصيلى للمعركة الاجتماعية ، ولا تستهدف تحليلا للقوى المتصارعة ، ولا رسم لوحة للأفق الإنسانى المخيم فوق أطراف مختلفة (لوحة تعكس أحداث الحياة اليومية الصغيرة التى تلتحم بالاتجاه الشامل) ، بل إذا اعتبرنا الرواية تستهدف عن طريق أوركسترا متعددة الأصوات أن تبرز زاوية محددة من حاضرنا ، هى العلاقة بين عناصر الاستمرار والاتصال من ناحية أخرى ، هى تشابك الخيوط التاريخية وتقاطعها فى نسيج حياتنا ، هى الرابطة بين ماض يحيا فى الحاضر ولايقل عنه فاعلية ومستقبل يقفز من إسار اللحظة الراهنة ولم يتشكل بعد .

ومن ثم فإننا نرى كل جزء فى القصص التى تبدو منفصلة مرتبطا بالأجزاء المقبلة فى القصص الأخرى ويكتسب منها كيانه ومعناه ، فكل النغمات المتقابلة تعمق اللحن الرئيسى أو تصب فيه وهى جميعا تتضافر فى تصميم عالم متكامل له دلالة محكمة التماسك ، وتوحى بمحور مشترك ، ويؤدى تعدد الزوايا إلى بؤرة محددة أى إلى تصور للواقع وانفعال به واستجابة لأحداثه أكثر ثراء مما تستطيعه أية شخصية واحدة . إن كل شخصية تتفاعل شهادتها الخاصة فى الإطار العام لصورة الواقع الكلية ويطل شىء مشترك من وراء تعدد الملامح والتجارب سر واحد تفضى به أعماق مختلفة ، كل منها بطريقته الخاصة ، لتصل إلى صدق أكثر اكتمالا من أنصاف الحقائق التى يعيشها شاهد العيان .

وفوق ذلك فنحن لسنا بإزاء عملية « مونتاج » توحد بين قطع متناثرة تمثل نماذج متباينة ، ولا يجمعها إلا البنسيون ، لأحداث الواقع . إن عامر وجدى يرى فى زهرة ونضارتها مرآة لما كان كفاحة وتطلعه فى الماضى يعدان به كما يرى منصور باهى نفسه منعكسة فى زهرة ، باعتبارها الحياة تطالعه بفطرتها الخشنة وإمكانياتها المجردة ، بصمودها الصلب المغطى بالأشواك بآمالها الخبيئة فى قوقعة مسمومة الأطراف ... أجل إنه ينظر فى مرآة . وعامر وجدى عند منصور باهى هو أعظم الحاضرين فتنة وأحقهم بالتقدير

والحب، وكذلك منصور باهى بالنسبة إلى عامر وجدى فهو الذى يهبه البحث حينما يجمع برنامجه عن أجيال من الثورة بين دفتى كتاب ، أما حسنى علام وعدم انتمائه فهو صورة بغيضة لمستقبل الالتزام بالقيم التجارية كما نجده عند سرحان البحيرى ، تلك القيم المتبذلة التى لفظها عامر وجدى من البداية ولم يستطع منصور باهى أن يجعل منها قوتا لسعادته . إنها شخصيات قد اختيرت بحيث يمكن أن نستخلص من مواجهتها بعضها البعض معنى موحدا ، يكمن وراء تنوعات حياتها المنفصلة .

لقد وضع عامر وجدى نصب عينيه « سعدا » فى شيخوخته يتحدى النفى والموت ، وضحى بحياته الشخصية والعائلية من أجل مبادئه ، ويسترجع فى أسى ذكريات مناضل عرف السجن والتعذيب ثم ترك المعركة إلى صفوف أعدائها لأن ابنته أعز عليه من الدنيا والآخرة . أما حسنى علام فلا يعرف معنى المسئولية الشخصية والعائلية فى تعارضها مع المسئولية السياسية ، كما يحاول منصور باهى أن يفلت بجلده هاربا بنفسه من حمل مسئولية ما يعتقد ، محاولا الوقوف بالتزامه عند سعادته الشخصية والعائلية . وتومئ تلك المقابلة بين النماذج المختلفة إلى تصور لتركيب تجديد يحدد العلاقة بين مستويات الالتزام ، وهو تصور تبرزه الرواية كتساؤل ملح فما حقق أحد من النماذج شيئا من أهدافه الخاصة أو العامة بل دفعت جميعا فريسة لإخفاق مرير ، فعامر وجدى قد عجز التيار السياسى الذى ينتمى إليه أن يعيد تشكيل الماضى وفقا لأهدافه ، كما عجز التيار الذى ينتمى إليه منصور باهى أن يعيد تشكيل الحاضر ، ويتطفل حسنى علام على ماضى مندثر ويتشبث فى ضياع بما بقى منه ، ويتسلق سرحان البحيرى على سطح الحاضر محاولا ـ دون جدوى ـ الوصول به إلى ما بقى من الماضى المندثر ، وتبرز « زهرة » كمحاولة جديدة لإلقاء السؤال عن الالتزام بقيمة محددة للحياة إلقاء سلبيا من خلال نفى الإجابات القديمة ، واستيعاب ما يمكن أن يكون صالحا بين عناصرها . وقد أصبح السؤال كما تطرحه زهرة أكثر بساطة فالمشكلة السياسية فقدت أشواكها بعد أن أعلنت الرواية النتيجة الختامية للصراع ، باعتبارها لقاء بين العناية الإلهية ومنطق التطور الكامن فى مجرد تعاقب السنوات (!!) .

لذلك لم يكن من المصادفات أن الرواية لا يقوم بناؤها على التسلسل التاريخى للوقائع ، فالمشاهد لا ينجب تعاقبها إضافة جديدة ، لايقتصر فى سردها على تلك التى تسهم فى دفع حدث رئيسى إلى الأمام ، بل إن هناك تدخلا متعمدا لإشاعة الاضطراب فى اتجاه الزمن وتتابعه ، وإخفاء العلاقات السببية وراء تدفق قد يبدو عرضيا لتيارات

الشعور وارتطامات الواقع ، فبناء « ميرامار » يقترب مما يسميه نقاد السينما « بالتوليف المتوازى » (اللغة السينمائية ـ ترجمة سعد مكاوى) وهو يقوم على تنمية عدة أحداث فى نفس الوقت ، بإدخال شرائح من كل منها فى سياق الآخر ، بهدف إظهار ما تتضمنه مواجهتها من دلالة ، نلاحقها من زوايا متعددة وكل رواية من الروايات الأربع تنطوى على افتقار للاتزان ، ومناطق للظل ، وفجوات فاغرة الفم تستند على حلقات معينة عند الرواة الآخرين تضيئها وتحقق لها الاكتمال . ولم يعد تتابع الرواة قاصرا على أن يضيف جديدا إلى تنمية الأحداث بل يعمل أيضا على ابتعاث صدمة شعورية نتيجة للمقابلة بين عالمين وموقفين ، أو بين اللقطات ، المتناظرة عند الرواة ، وهى التى تقوم بما يشبه التوزيع الموسيقى للواقع . فوحدة الرواية تتحقق من خلال بناء يشبه « الهارمونى » الموسيقى قائم على التوافق والتعامد بين إيقاعات المشاهد المختلفة ، وعلى أصدائها الانفعالية أكثر مما يقوم على الاعتبارات التقليدية .

ولكن هذه الاعتبارات التقليدية لا يمكن إغفالها رغم ذلك فهناك وحدة خارجية مفروضة بين الأجزاء الأربعة نلمسها فى الإبراز الصارخ لحبكة تكاد أن تقترب من حبكة الروايات البوليسية . فمنذ البداية نصطدم بجثة الاشتراكى الزائف وبسؤال عن قاتله ، وسؤال آخر هل أخذ شرف زهرة معه إلى القبر ، وفى النهاية نجد أقدامنا منزلقة فى مصادفة سعيدة نستطيع أن نتلمس تبريرا عقليا لمغزى وقوعها ولكن من الصعب أن نصل إلى تفسير واقعى لها ، فإن منصور باهى يقوم بالفعل بقتل سرحان البحيرى بعد لحظة من انتحاره ، ولا تدعنا الرواية نعرف ذلك إلا فى النهاية بعد شماتة وتفجع ، ولا جدال فى أنه ليس هناك ما يمنع السمات النفسية للشخصيات فى ميرامار من أن تكون تروسا فى آلة الحبكة الغليظة ، وإن تكن لم تزد فى الواقع على أن تكون حيلة فنية لرفع الأثر الدرامى وشحنه بالتوتر ، أسهم فى خلقها أن عامر وجدى ضن علينا بتقديم مذكرته دفعة واحدة ، وأخفى الجزء الأخير وراء ظهره حتى فرغ الرواة الآخرون .

ولكن نجيب محفوظ لا يضن علينا أبدا بأدبه العظيم الذى يلعب دورا كبيرا فى تشكيل وعينا الإنسانى وصقله ، وفى شق قنوات جديدة للإبداع الفنى .

عن كتاب « العالم الروائى عند نجيب محفوظ »

القاهرة ١٩٧٨

الاستاتيكية والديناميكية

- ١ -

يحيى حقى

رأيت من الفصول السابقة ـ فيما أرجو ـ أن المذهب الذى أعتنقه فى النقد بحكم الطبع والمزاج لا يقتصر على تقييم الأثر طبقا لأصول النقد الحديث ، بل يأخذ بها ثم يجاوزها إلى تبين ما فى الأثر من دلالة اجتماعية ، فإذا فرغ من ذلك نقب من خلال الأثر عن خفايا ملامح المؤلف الدالة على تكوينه الفنى لا الذاتى ، فالذى كسبته الإنسانية هو الفرد الإنسان الفنان لا الكتاب وحده .

وقد تقول إن هذا العمل هو متعة ذهنية صرف أشبه شىء بالتحليل النفسى أو المغامرات البوليسية ، وإنه بالتالى خارج عن نطاق النقد الأدبى ، ولكنى أزعم أنه كبير الفائدة فى تذوق الأثر الفنى والتنبه لأسراره ، بل إلى معانى ألفاظه وفهمها على الوجه الصحيح .

وقد تبين لى من البحث عن ملامح المؤلف من خلال الأثر أن الفنانين ينقسمون من حيث المزاج ـ فيما أزعم ـ إلى نمطين رئيسيين تجدهما فى جميع المذاهب : النمط الديناميكى الذى تعكس أعماله وهج معركة ، والنمط الاستاتيكى الناجى من خوض المعارك ، عدته التأمل بلا انفعال أو ثورة ، فهو يضع حجرا على حجر بصبر ، كأنه مهندس معمارى .

وسأمضى الآن إلى وصف هذين النمطين وتحديد معالمهما وخصائصهما مجرد وصف ، فأنا لا أقصد ولا أحب تفضيل نمط على نمط فكلاهما قادر على الوصول من طريقه إلى حد الكمال فى التعبير الفنى . وليست ضربة لازب أن يكون الانضمام إلى نمط هو إملاء مزاج المؤلف ، بل قد يكون من إملاء الموضوع الذى يعالجه ـ ولهذا لا يمتنع تحول الفنان الواحد من نمط إلى نمط فنجيب محفوظ فى اللص والكلاب ديناميكى بعد أن كان فى أعماله السابقة من النمط الاستاتيكى .

ونجيب محفوظ ـ حفظه الله لنا ـ أصلح شاهد على الفروق بين خصائص النمطين .. فنحن نجد الاثنين عنده ، وهو فى النمطين قد بلغ حد الكمال فى التعبير الفنى . ثم إن

أعماله معروفة للقراء ، وهو فوق ذلك صديق عزيز منا وعلينا ، فما أسهل الكلام حين يمتزج التقدير والاحترام بالإعزاز والحب المنبعث من صميم القلب .

تعال معى إذن نر وصف النمط الاستاتيكى كما يبدو فى روائع نجيب محفوظ قبل « اللص والكلاب » .

نلحظ أولا أن عناوين القصص كلها هى أسماء لأماكن فى خريطة القاهرة : زقاق المدق ، خان الخليلى ، بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية ، هى عناوين معمارية ، كائنات جامدة هى الأخرى فى وضع استاتيكى ، كائنات باردة توحى لنا بأنها تكره الانفعال ، فما بالنا بالثورة ، وأن الاهتمام أرضى لا سماوى ، وتوحى لنا أيضا أننا مقبلون على عمل يشبه عمل المهندس المعمارى ، ستبنى القصة طوبة على طوبة ، وطوبة فوق طوبة ، وكل طوبة مساوية الحجم والوزن لأختها السابقة واللاحقة ، تأخذ عين النصيب الذى يأخذه غيرها فى حساب الزمن هو نتيجة قسمة عدد يمثل المدة التى استغرقها البناء كله على رقم يحصى كل طوبة دخلت فيه . فهذا المعمارى الاستاتيكى هادئ الأعصاب ، إنه لا يسرع فى « التمبو » . لأنه بلغ الدور الأخير وأوشك على النهاية ، لأن الدور الأخير عنده كالبدروم ، جزء من البناء يشبه كل جزء آخر فيه ، ليس لمكان فى البناء أن يوحى له بأن يتعجل ، أو بأن يتمهل ، فهو من باب أولى عاجز عن القفز ، أى التحول فجأة فى محاولة لكسر الرتابة ، من موضع إلى موضع أبعد ، يخشى لو فعل أن ينهار البناء كله . هنا جوار طبيعى لا امتزاج كيميائى ، الالتحام هنا هو مجرد تماثل وتلاصق وتتابع ، والنمو لا يشبه انفجار بركان . ينبثق أول الأمر عمود ، يتحول إلى شكل يشبه نبات الفطر ، ثم تلاعب كما شاء له الهوى فى رسم أشكال عجيبة . مهولة ، بل هو نمو يشبه نمو سلالة الخلية الواحدة بالانقسام التتابعى .

البناء متين متماسك ، أسسه غائرة فى الأرض ، مستندة إلى علم وفهم ودراية ، بناء لا يخر منه الماء ، لا مكان فيه للخلل فى النسبة والأبعاد ، إنه من صنع « معلم أوسطى فى الكار » وحين ينفصل عن الكون يخيل إليك أن خلقته هى فى الأزل هكذا .. لا سدود ولا تعب ولا أستار بين النظرة الأولى وأقصى قدرة لهذا البناء على الإفصاح عن جماله وصدقه ، وعن ضغطه على الأرض مقدرا بالثقل الواقع على وحدة هى السنتيمتر . كل هذا داخل فى حساب المهندس المعمارى .

ونلحظ ثانيا أن القصة منقسمة إلى فصول هى الأخرى متساوية فى الحجم . الانتقال من فصل إلى فصل يكاد لا يخضع لضغط يجىء من حوادث القصة ، بل هو

وليد تقسيمات يهيم بها الشكل المعمارى طلبا للموازنة فى شغل الحيز تستطيع قصص كثيرة من هذا النمط لنجيب محفوظ أن تحذف الفواصل بين الفصول دون أن تخسر شيئا من قيمتها الفنية ، هى موضوعة لإراحة عين القارئ وأنفاسه لا لشىء آخر ، هى فى الحقيقة علامات على طول الزمن ، تشبه الساعة التى تدق كلما انقضت ستون دقيقة . فالفواصل بين الفصول هى دقات هذه الساعة ، وكنت أحب أن أقدم عجيبة ، هى أن أحسب الزمن الذى استغرقته حوادث القصة ثم أقسمه على حجم القصة فى الكتاب ، ويخيل إلى أننى لو فعلت ذلك لثبت إن هذا الزمن موزع بالتساوى لا بين كل فصل وفصل بل بين كل صحيفة وأخرى ، فقد قلت لك إن النمط الاستاتيكى لايحب القفز . وبذلك نستطيع مثلا أن نقول إن الفصل الواحد فى « خان الخليلى » يمثل شهرا ونصف شهر ، وفى « زقاق المدق » ستة أشهر وهكذا .

والكلام السابق يوحى لنا بأننا إزاء « نتيجة حائط » ننتزع منها اليوم ورقة مماثلة فى الحجم والشكل لورقة الأمس والغد . ومن هنا يأتى دور الملاحظة الثالثة .

فنلاحظ ثالثا أن القصة فى هذا النمط الاستاتيكى هى امتداد طولى فى الزمن ، نصحب الأبطال من نقطة بداية ثم نسير معهم كما يسير الزمن بهم – وكما لا قفز إلى الأمام – لا قفز إلى الوراء ، فليس فى هذه القصص شىء من لفتات « اللص والكلاب » للماضى ، أو كما يقول هواة السينما « فلاش باك »

إذا صح هذا المنطق فلابد أن هذه القصص خالية أيضا من الأحلام – على خلاف « اللص والكلاب » أيضا – لأن الحلم هو قفز إما إلى الأمام أو إلى الخلف ، إلى المستقبل أو الماضى . إننى أكتب هذه المقالات من وحى شعور متخلف فى أعماق النفس ، إنها أبعد ماتكون عن الدراسة الجامعية التى تكثر فيها المصطلحات وتقدم لكل ادعاء دليلا ، بل أكثر من دليل . لهذا أرجو حين أقول إن قصص العهد الاستاتيكى لنجيب محفوظ خالية من الأحلام أن يصححنى قارئ فيذكر لى مثلا يكذب ادعائى ، إذا فعل سأكون له من الشاكرين . إننى أكتب هذه الفصول بعد مضى زمن غير قصير من قراءتى لهذه القصص ، فلا يسلم رأيى من الخطأ ، وأعترف أنه كان الأولى بى أن أقرأها من جديد لأتثبت مما أريد أن أقوله .

وقد بلغت قدرة نجيب محفوظ الخارقة على المتابعة الزمنية ذروتها فى الثلاثية لأنها لم تقتصر على الفرد ، بل شملت سلالته جيلا بعد جيل . إنها قصة عظيمة تشبه نهراً عظيماً نركبه من منبعه إلى مصبه .

والملاحظة الرابعة مترتبة حتما على الظواهر الشكلية السابقة ، أو قل على الخصائص السابقة . فما دام الشكل هندسيا ، وسير الزمن طوليا من بداية إلى نهاية ، فلا مفر من العناية الفائقة بالتفاصيل الصغيرة ، لأنها هى « المونة » التى تلصق الطوبة بالطوبة .

وأغلب الذين قرأوا لنجيب محفوظ أو كتبوا عنه وهو فى هذا النمط الاستاتيكى لم يفتهم الانتباه لهذه العناية بالتفاصيل الصغيرة . إنه لا يجد بأسا إذا وصف وصول شخص إلى المحطة أن يقول - على مهل - إنه نزل من القطار إلى الرصيف فتقدم إليه شيال حمل حقيبته وسار إلى باب المحطة فنقده أجره واستقل « تاكسى » كان واقفاً أمام الباب (أعتقد أن هذه الفقرة وردت بهذا النص فى إحدى قصصه لا أذكرها الآن) . أعترف أن هذه التفاصيل تغيظنى فى بعض الأحيان وإن كنت لا أغفل عن أن هذا الغيظ هو عين الجهل والحماقة . فالواقع أنك لن تستطيع حذف هذه التفصيلات الدقيقة من القصة كما لا تستطيع أن تحذف طوبة تعتمد عليها طوبة أخرى فى البناء . ليس هذا بعيب ، بل هو خاصة من خصائص النمط الاستاتيكى الذى لا يستطيع بدونها أن يؤدى رسالته أو أن يبلغ حد الكمال فى التعبير الفنى كما بلغه نجيب محفوظ ، فالتفاصيل الدقيقة هى خير أساس ملتحم أشد الالتحام بالزمن الذى يسير طولا ، بكراهة القفز ، بتحريم الأحلام ، بل أكاد أقول برغبة المؤلف فى الاختفاء . إنه يدفع فى وجوهنا ليصدنا عن رؤيته بكل شىء يقدر عليه وتملكه يداه . إن هذه التفاصيل الدقيقة هى من قبيل التلويح بخرقة من القماش أمام عينى المستمع لمنعه من النظر لمحدثه .

ولا أستطيع إن أقول أن سبب هذه التفاصيل الدقيقة راجع إلى انعدام القلق ، فلا قيام لعمل أدبى أصيل إلا على قدر ما من القلق الفنى - وفرق بين الانفعال أو الثورة التى يكرهها النمط الاستاتيكى وبين هذا القلق الفنى الذى لا غنى عنه - ولكن هذا النمط الاستاتيكى بسبب خضوعه لسحر الأشكال المعمارية الهندسية التى تتطلب التؤدة والانتظام فى الخطو ، والصبر على وضع طوبة فوق طوبة تنشأ له قدرة فائقة على هضم هذا القلق الفنى أو على تكبيله ، فيكون أشبه شىء بالإنارة غير المباشرة فى الديكورات الحديثة ، إنها تأتى من بعيد ، موزعة لا تتركز على مكان دون مكان ، إنها تشمل العمل الأدبى ولكن لا ترهقه ، فأنت معذور إذا لم تستلفت أو تغشى بصرك أو ترج أعصابك .

ومن دلائل القدرة البالغة حد الإعجاز أنه رغم استغراقه فى النمط الاستاتيكى وتفاصيله الدقيقة لابد أن تورثك قراءة القصة شعورا غامضا لذيذا بما تبطنه سرا وخفية من قلق فنى . إنه كرجع الصدى لا يصل إلى سمعك إلا هينا رخيما من بعيد وإلا أثر تمام

القصة وارتدادها عنك إلى الوراء فلا تبق لك منها إلا شبهة ضئيلة من عطرها الذكى ..

والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة صفة شائعة بين الناشئين لأنهم يحسبون أن الأمانة الفنية مطابقة للأمانة الأخلاقية . فمن الأمانة الأخلاقية إذا وصفت لى حجرة دخلتها أن لا تترك فيها شيئا كبر أو صغر إلا قيدته وذكرته ، إنهم أمناء على عهدة يخشون أن يفرزها مراقب حسابات ، فلابد من أن تسجل فى الدفاتر بالتمام والكمال . ويتصور المؤلف المسرحى الناشئ أنه من الأمانة أيضا إذا أدخل خادما بفنجان قهوة لضيف أن يدخله مرة أخرى ليأخذ الفنجان الفارغ .. فهذا هو المنطق وهذا هو الحادث فى الحياة ؟ ولعل من أصدق علامات النضج هو تخلص المؤلف من أمانته الأخلاقية ليخلص لأمانته الفنية وحدها .

وهذا الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة عند نجيب محفوظ ـ أمام القصة وأستاذها الأكبر ـ هى أيضا وليدة الأمانة ، ولكنها أمانة من نوع آخر تتمثل فى أرق ما يبلغه الفهم والبصر والحس بأسرار صنعته وفنه ـ فهذه التفاصيل الدقيقة هى كما رأيت عنصر ملتحم أشد الالتحام ببقية عناصر النمط الاستاتيكى الذى قامت عليه أعماله السابقة « للص والكلاب » .

- ٢ -

إن ميلى إلى مطالعة وجه المؤلف من خلال الأثر (بعد أن أفرغ من تقييم حرفيته طبقا لأصول النقد الحديث ومن البحث عن دلالته الاجتماعية) جعلنى أحس أن الفنانين ينقسمون من حيث المزاج ـ بصفة عامة ـ إلى نمطين رئيسين : نمط يجىء عمله وليد النزعة إلى التأمل الطويل بلا انفعال وأسميته تجاوزا « الاستاتيكى » .

ونمط يصدر عمله عن توهج نفسى مكتسب من خوض معركة لها ثلاثة أوجه ، واسميته ـ تجاوزا أيضا « الديناميكى » .

ثم مضيت فى البحث عن خصائص النمطين ، وبدأت بالاستاتيكى ، ووجدت أن خير تطبيق للرأى الذىأزعمه أن أتناول بالفحص أعمال الصديق العزيز الأستاذ الكبير نجيب محفوظ قبل « اللص والكلاب » لأنها خير مثال فى نظرى للنمط الاستاتيكى فتكشف لى عن خصائص هيامه بالتركيب المعمارى الذى فسرت به دلالة أسماء رواياته : « خان الخليلى ، زقاق المدق ، بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية » . وتماثل فصوله

فى الحجم . وتبين أيضا أن العناية بالتفاصيل الدقيقة ليس إطنابا يستحق اللوم ، بل هى من مستلزمات هذا النمط الذى يسير فى السرد مع الزمن خطوة خطوة ، ومن البداية إلى النهاية ، فلا عودة للوراء ، ولا قفز إلى الأمام ، ولا أحلام ..

وها أنا أمضى فأتقصى بقية الخصائص وأبدأها بالازدواجية .

الازدواجيـــة

قد رأيت أن السرد فى النمط الاستاتيكى عند نجيب محفوظ يساير الزمن خطوة خطوة ، ومن بداية إلى نهاية ، وهذه المصاحبة لم تقتصر فى يده القوية البارعة على فرد واحد بل امتدت فشملت أسرة هذا الفرد بأكملها ، وهى تنمو وتتفرع جيلا بعد جيل ، لا عجب أن وصف النقاد عمله بأنه « مسح اجتماعى » ولكن هذه المصاحبة الزمنية المنتظمة المتصلة ، وإقامة الاعتماد فى تحليل الشخصيات على وسائل من أبرزها تتابع الحوادث فى خط طولى ، كل هذا أتاح للعمل أن يتقبل ــ دون أن يتأذى ــ ظاهرة لصيقة بالنمط الاستاتيكى عند نجيب محفوظ أسميها بالازدواجية .

فنجيب يريد مثلا أن يصف لنا خلق الأب عبد الجواد فى الثلاثية ، فيحكى لنا قصة مخادنته لواحدة شهيرة من « العوالم » المغنيات ، ويطلعنا فى تفاصيل عديدة على صورة دقيقة لدخيلة نفسه وعجائب طبعه ، فيحس القارئ أنه تتبع وفهم السيد عبد الجواد حق الفهم من هذه الناحية ، إنه ليس فى حاجة إلى مزيد .

فإذا بنا نرى نجيب بعد قليل ــ بحكم التتبع الزمنى وحده ــ يجعل عبد الجواد يهجر هذه العالمة وينتقل إلى « عالمة » ثانية هى نسخة مكررة للأولى . ولا أقصد بالتكرار طبعا مطابقة الشبه أو الصفات الجسدية أو الخلقية بين الاثنتين ، بل أقصد به تكرر الدلالة ، فهى واحدة ، فليس فى « العالمة » الثانية شيء ينبئ عن تحول مزاج عبد الجواد ونظرته إلى جمال المرأة من طراز إلى طراز بسبب تقدم العمر مثلا ، فمن الناس من يعكس ويحب فى الكبر الصغيرة إنما هو مع الثانية عين الرجل مع الأولى ، رجل يحب أن ينزه نفسه ــ كما تقول العامة ــ وأن يذيع له صيت بأنه إمام فى مجالس اللهو والغرام ، وفى خفة الدم والفكاهة وإدخال السرور على جلسائه ، مع أريحية وكبرياء واعتداد بالنفس ، وأن يشتهر عنه أيضا أن قدرته على اصطياد النساء لا حد لها ، أى أنه فى كلمة واحدة « سبع البرمبة » (وأعترف أننى لا أعرف معنى البرمبة هذه فهل من يدلنى عليه ؟) وكل هذا قد

عرفناه بالكمال والتمام من المغامرة الأولى ، فأنت قد تتوهم أن قصد الرواية هو أن تحكى لنا لا من هو عبد الجواد فحسب ، بل كل الذى جرى له فى حياته أيضا ، فهى أشبه بالسيرة .

والدليل عندى على الازدواجية أننى ما زال أذكر عبد الجواد بوضوح فى مجلس لهوه ، رغم أننى قرأت الرواية منذ زمن غير قليل ، ولكنى نسيت كل النسيان وجه العالمة الثانية ، بل نسيت كل النسيان أيضا السبب الذى من أجله هجر الأولى للثانية ، وليس هذا بغريب لأن وصف عبد الجواد جاء فى أكثره وليد المصاحبة الزمنية على خط طولى ، يقوم على تتبع الحوادث .

والسؤال هو : هل تمت صورة عبد الجواد بمجرد تقديم المغامرة الأولى ؟ وهل هذا التمام يكفى القارئ أن يتوقع أو يتصور ـ دون أن يحكى له نجيب ـ أن هذا الرجل لا يستغرب من طبعه أن ينتقل من « عالمة » إلى أخرى ! .

إن النظرة السطحية الأولى سترد بالإيجاب ، ولكنى عكفت على تأمل هذه الظاهرة فلما أدخلتها فى نطاق النمط الاستاتيكى تبينت لى حقيقتها وصححت لى رأيى الأول كما سترى فيما بعد .

ومن النظرة السطحية أيضا إن نقول أن الازدواجية تظهر مرة أخرى فى سيرة الإبن الأكبر يس الذى نقل الجانب الحسى عن أبيه . يصفه لنا نجيب وهو يحاول الاعتداء على خادمة ، ويطلعنا كذلك فى تفاصيل عديدة على صورة دقيقة لدخيلة نفسه وعجائب طبعه ، فإذا بنجيب وبحكم التتبع الزمنى وحده يجعله يحاول الاعتداء مرة أخرى على خادمة ثانية . ولابد للنظرة السطحية أن توجه عين الأسئلة التى وجهتها إزاء ازدواجية الأب : عن شبع القارئ وتمام الوصف وتوقع الذى حدث فيما بعد دون أن يروى لنا . .

وكان النسيان عندى منسحبا هذه المرة على صورة الخادمتين لأن القصد لم يكن رسم صورة دقيقة لها أو أن يكون لها دور فعال فى الرواية ، بل هما مجرد تكئتين لتبيان غلبة الحس عند يس على بقية جوانبه .

وكنت أميل إلى المداعبة وأسأل ، لو عاش يس بيننا فى عصرنا هذا الذى يتبدل فيه الخدم علينا ليزداد « حلوان » المخدم ـ هل كانت ستحكى لنا الرواية مغامراته مع كل خادمة ، مع ثلاث ؟ مع أربع ؟ مع خمس ؟.

إذن ما هو الحد الحتمى الذى يجب الوقوف عنده ، ولابد من استعمال كلمة

« الحتمية » هنا لأن العمل الفنى كما نفهمه اليوم هو قبل كل شىء خاضع كل الخضوع للحتمية لا فى الاقتصار على اختيار الحادثة ذات الدلالة فحسب ، بل فى اختيار اللفظ الواحد لمعنى واحد . لم يعد هناك مجال للتكرار ، ولا للسجع اللفظى أو الذهنى أو الوصفى .

ليس بيننا أديب يعرف أصول فنه مثل نجيب ، من أجل هذا الفن وحده دخل كلية الآداب ودرس الفلسفة وعلم الجمال ، وأطلع اطلاع الفاهم الفاحص الواعى على غرر الأدب العالمى ، بل دخل معهد الموسيقى الشرقية وأجلس « القانون » على ركبتيه ولبس « الكستبان » فى سبابتيه ، وأشهد أنى لم أحدثه فى مشكلة فنية إلا هدانى إلى الصواب ، وإلى المراجع ، وتتبع لى المسألة من جذور أم أمها ، وأجل صفة فيه أن علمه أكثر بكثير جدا من كلامه ، ولو كتب كما يتكلم لكان أيضا إماما لا يبارى فى الأدب الفكاهى ، ولو شاء أن يضع على الورق ما يقوله شفاها لأصدقائه وجلسائه فى ندواته لكان إمام هذا الجيل فى النقد أيضا ــ ولعلك قرأت تحليله البارع وتفسيره الذكى لمسرحية « لعبة النهاية » .

فهو ــ إذ نعود للأزدواجية ــ سيد من يعلم أن الفن ليس تصويرا فوتوغرافيا ، وليس زخرفة من نوع الأرابيسك .. فلماذا إذن ظهرت الازدواجية التى قد تشتبه للنظرة السطحية ــ كما حدث فى أول الأمر ــ بالتصوير الفوتوغرافى ؟ إن فى أدبه مسائل غامضة غير قليلة تحتاج إلى دراسة حتى تتضح على وجهها الصحيح ، ومن بينها التزامه ــ وهو أمام الواقعية ــ لكتابة الحوار بالفصحى ، وسأتكلم عنها فيما بعد ، ومن أجل الجواب على السؤال الذى يبحث عن علة ظهور الأزدواجية والتزام الفصحى فى الحوار أكتب هذه الفصول لنتبين حقيقة صنعة نجيب وحقيقة سرها القائم على منطق سليم مستمد من شروط النمط الاستاتيكى وخصائصه .

وقد بينت من قبل ــ حين استعنت بهذا النمط الاستاتيكى فى التفسير ــ أن التفاصيل الدقيقة عند نجيب ليست من قبيل الإطناب المرذول بل هى من مستلزمات هذا النمط وخصائصه ، هى « المونة » التى تلصق الطوبة بالطوبة ، والطوبة فوق الطوبة ، وقلت إن هذا النمط قادر هو أيضا على بلوغ حد الكمال فى التعبير الفنى ، بدليل أن نجيب بلغ هذا الحد ، بل تجاوزه إلى سماوات أعلى فى ثلاثيته ، ولن يتأتى لهذا النمط أن يبلغ هذا الحد إلا بفضل اجتماع كل خصائصه التى أبحث عنها لأبينها ، وأفهم سرها وعملها .

فالكمال الفنى مرتبط باجتماع هذه الخصائص كلها ، وتفاعل بعضها وتساندها

ببعض ، ومن الخطأ الجسيم أن تفرز خاصية واحدة وتركز الضوء عليها ـ كما يفعل النظر السطحى ـ لأنها حينئذ ستبدو فى صورة كاذبة مضللة ، الانفراد هنا شلل ، أما الحركة فتأتى عند الاجتماع .

وهذه الخصائص بمثابة قيود الشعر من حيث التزام الوزن والقافية .

وقد يظن الواهم أول الأمر أنها أغلال تحد من قدرة الشاعر وحريته وتجبره على قول الذى لايريد لأن القافية تريده ، فالقافية تحكم ـ كما تقول العامة ـ ولكن من له أدنى بصر بالشعر وطبيعته يدرك أن حرية الشاعر لا تتأتى له على أكمل وجه إلا وهو يعمل داخل هذه القيود ـ وهذا القول قد يبدو من المتناقضات ولكنه من أعجب حقائق الفن . وأحب أن ينتبه لهذه المسألة كل الذين يتكلمون عن الشعر الحديث .

فيخطئ كل الخطأ من يظن أن الازدواجية عند نجيب هى سجع وصنى . كلا ، إنها من الخصائص اللصيقة التى لابد منها للنمط الاستاتيكى من أجل أن يجد اتزانه ليبلغ حد الكمال فى التعبير الفنى .

فهذا النمط قائم على التأمل . إن عين المؤلف عين جاسوس يتتبع أبطاله خطوة خطوة تلاحقهم أينما ذهبوا . ونجيب فى الثلاثية لا يرسم « منياتور » منمنمة ، توضع فى إطار صغير ، أو صورة خاطفة لموقف إنسانى ، بل يرسم لوحة عريضة جدا ، لا يعرف الأدب العربى كله عملا يماثلها فى الاتساع .

خمس وخمسون شخصية على الأقل تمر أمامك فى طابور استعراضى ـ ثم تنقسم وتتداخل والأيدى متماسكة حتى خيل إليك أنها يد واحدة . تشكيلات عديدة لاتنفك تتبدل وهى تنمو ، كأنك تطل من خلال ميكروسكوب على تهاويل حركة لكائنات حية دقيقة لا ينقطع اضطرابها .

فإذا أدخلنا الازدواجية ضمن هذا الإطار وأخضعناها لإحكام حبك النسج على منوال التأمل والصبر ، والبناء المعمارى ، ومسايرة الزمن طولا خطوة خطوة ، وجدت أنها تقوم بدور لا غنى عنه لاتزان العمل الفنى ونطق ملامحه الصادقة .

ـ ٣ ـ

اللذة الحسية هى وليدة حاجة الجسد فى المطالبة بجميع حقوقه ونيله لها ، وهى عنده فى المحل الأول ، وتندرج فيها الغريزة الجنسية ، وشهوة الطعام والشراب ، وقد تشمل لمس الحرير وشم العطور .

واللذة العقلية هى وليدة اتقاد الإدراك الذهنى ، وتبلغ ذروتها حين ينجح صاحبها فى اكتساب منطق يؤمن بسلامته ، فيعينه على الفهم ، وحل المعميات والألغاز ، وقهر المتناقضات . وتلازم هذا المنطق قدرة على الخيال . وصاحب هذه اللذة يهيم بالفلسفة ومسائل العلم ومشاكل المجتمع وتعارض القوانين ، ويجد فى تأملها وفهمها وحل عقدها لذة لا تعلو عليها لذة أخرى .

واللذة الروحية نجدها فى مجال العواطف ، تتدرج تنازليا من شطحات المتصوفين ، إلى الحب العذرى ، إلى تلك المرتبة الرفيعة التى يبلغها فى بعض الأحيان الحب الكامل بين الجنسين ، إلى الشفقة والحنو على الضعفاء وعلى الحيوان الأبكم .

وقد تتشابه اللذة الفعلية واللذة الروحية فى قدرتها على الحدس الذى يصدق حكمه .

هذه هى الدروب الثلاثة التى ينقسم عليها الناس . فيهم من يجمع بينها كلها ، أو بين اثنتين ، وفيهم من ينفرد بواحدة يعلى قدرها على غيرها ، إما عن إرادة أو عن عجز .

وأفضفض أحيانا وأقول لمن يأنس لى من جلسائى ــ رجالا ونساء ــ إن الحب بين الجنسين ــ كما يفهمه الإنسان المتحضر فى العصر الحديث ــ هو الذى يتحقق فيه شبع الجسد والروح والتصور العقلى المقترن بالخيال . ونحن فى مصر نشكو من غلبة اللذة الحسية ، وربما يكمن فى تخلخلها أسباب أكثر الشقاق بين الزوجين أما الطبقات الراقية حضارة عنا فتستطيع أن تقرن اللذة الحسية باللذة الروحية . ولكن قليلا منا ــ فيما أظن هو القادر على الجمع بين المقومات الثلاثة ، لأن اللذة الناتجة من التصور العقلى المقترن بالخيال فى الحب هى علامة نضج حضارى وثقافة رفيعة .

ولا خلاف فى أن اللذة الجنسية فى صورتها الفجة هى أحط اللذات ، فلا فرق فيها بين الإنسان والحيوان .

فما الذى ننتظره من القصصى وهو يصف لنا الحياة ؟ ننتظر بطبيعة الحال أن لا يضع هذه اللذات الثلاث على مستوى واحد ، لا لأن المساواة منافية للحق ، أو للأخلاق ، أو للذوق السليم ، بل يكفى ــ مادمنا فى عالم الفن ــ أن نقول إنها منافية للجمال .

هذا مع أن الأدب قد عرف كثيرا من القصصيين الذين عنوا باللذة الحسية وتمجيدها ، ولكنك إذا دققت النظر وجدتهم لا يقصدون الصورة الفجة لهذه اللذة . بل قصدوا أمرين : الأول ــ هو إرجاع هذه اللذة الحسية إلى منابعها الأصيلة الأولى التى تنعكس فيها رغبة الإنسان فى التجدد وقدرة الطبيعة على هذا التجدد ، فالجسد فى أغلب الأحوال رمز للأرض . إن خيال هؤلاء المؤلفين مفتون بالخلقة الأولى حين كان

السائد على البشر والكون مفاهيم واحدة ، إنها الخلقة البكر التى لم تتلوث بعد . والثانى ـ هو الثورة على القيود والأغلال المصطنعة الزائفة المنافقة التى قيدت هذه اللذة فأفسدتها وكبتتها وردت الإنسان مسخا يستحق الرثاء ومصابا بالعقد عاجزا عن التنعم بحياته ، يخاف من الانطلاق . هذا هو سبب إعجاب الأوروبيين بالزنوج وحسدهم لهم فى رقصهم وغنائهم وتجردهم التام من كل حياء كاذب فى العرى والغريزة الجنسية .

ونسأل بعد هذه المقدمة ، ماذا كان موقف نجيب فى ثلاثيته من هذه اللذات الثلاث ؟ لأن هذا المؤلف هو من المسائل الغامضة المحيرة فى أدبه .

إن النظرة السطحية الأولى قد تتوهم أنه يسوى بينها ، بل قد تتوهم أن اللذة الحسية هى الأعلى مقاما ، ولكن الحقيقة لا تتجلى إلا إذا عالجنا هذه المسألة داخل إطار النمط الاستاتيكى الذى التزمته الثلاثية . وإنى أفرد هذا الفصل لبحث هذه الظاهرة التى أسميها « الاستوائية » عند نجيب ، ولأنفى هذا الوهم الناجم من النظرة السطحية الأولى .

الاستوائية

واضح أن غرض نجيب من ثلاثيته أن يقوم بعمل يشبه المسح الاجتماعى ، فهو لا يقتصر على سيرة فرد ، بل يتتبع من بداية إلى نهاية ، وفى مصاحبة زمنية طولية ، منتظمة متصلة ـ سيرة الأسرة كلها وهى تنقسم جيلا بعد جيل إلى فروع عديدة .

والسؤال الأول يتعلق بحرية الفنان . فهل لنا أم ليس لنا الحق فى أن نسأل لماذا اختار نجيب الدخول إلى هذا الميدان الفسيح من بين أبوابه كلها الباب المكتوب فوقه « باب اللذة الحسية » . فالسيد عبد الجواد ـ عماد الرواية ـ هو مثل حى يجسم هذه اللذة ، إنه أورثها أيضا أبنه الأكبر يس بصورة سافرة ، ولأبنه الأصغر بصورة مستترة . وكان لا مفر أن يدور فى فلكه نماذج بشرية كثيرة هى أيضا صورة مجسمة للذة الحسية ، ويسقط ظللهم على الرواية كلها حتى يخيل للقارئ أنه يثقل كاهلها ويثقل كاهل نجيب نفسه وهو ماض إلى عمله الجليل ، وأعنى به هذا المسح الاجتماعى الذى يضم أيضا ثورة سنة ١٩١٩ . إن النسب بين المظاهر والعلل والأسباب والنتائج وحوادث الرواية قد خضعت لهذا الظل حتى ليقال إنه كاد يطغى عليها ويفسد صدقها ويصبح نوعا من الفروض الجدلية لا من الممكن والمحتمل وقوعه عمليا فى نظر الفن .

والجواب على هذا السؤال لا نزاع فيه . إن حرية الفنان ينبغى أن تظل مطلقة ، لا

يغلها قيد ، فأولا لولا دخول نجيب من هذا الباب لما قامت الثلاثية ، ولكتب نجيب قصة أخرى مختلفة تمام الاختلاف ، وثانيا لأن المؤلف مقود بخبراته وتجاربه ، إنه يحدثنا عن الشيء الذى يعرفه ، لا الذى يتوهمه ، وإن كانت قدرة نجيب أو خبرته بالأوساط التى يتحدث عنها والتى ظل يتأملها بعين النسر بلا انفعال سنين طويلة تفرض عليه الدخول من هذا الباب فلا يحق لنا أن نعترض عليه .

ولكن النظرة السطحية الأولى كانت ترجو منه أن يحقق لنا شيئين : الأول أن لايقدم لنا اللذة الحسية فى صورتها الفجة ، بل أن يرفعها ويفلسفها كما فعل الكتاب الذين حدثتك عنهم ، وإذا لم يشأ أن يفعل هذا ، فعلى الأقل لايترك القارئ العادى يتوهم أن اللذات الثلاث هى عنده فى مرتبة استوائية ، قد يقول معترض إنه رسم فى « فهمى » صورة قريبة من اللذة العقلية ، ورسم فى «كمال» صورة قريبة من اللذة الروحية الساترة للذة الحسية ، وإن القارئ هو المكلف حينئذ بأن يوازن بين هذه اللذات الثلاث ويستخرج ما يشاء من العبر ، ولكن القارئ العادى من حقه أن ينتظر من نجيب أن يعينه ولو قليلا على هذا الانتباه ــ لا بالحكم والمواعظ ــ لا بالتدخل المباشر والعياذ بالله ــ بل بشىء من المقابلة غير المقصودة بين الأضداد ومواجهتها بعضها لبعض ، أو التفريق غير المقصود أيضا بين النتائج بحيث تكون كل نتيجة هى الجزاء الحق لكل لذة من الثلاث . وهذا القارئ معذور إذا حكم من التلاوة السطحية الأولى أن نجيب لم يفعل ذلك ، ومعذور بالتالى أن يتوهم هذه الاستوائية التى حدثتك عنها .

إن الجزء الأكبر مقدمة الرواية غارق فى اللذة الحسية ، وكان لابد فى عرضها واستخدام دلالتها من اللجوء إلى ألفاظ وجمل تعبر تعبيرا مباشرا وبدون كناية عن هذه اللذة الحسية ، والتنبيه لهذه الألفاظ والجمل متوقف على درجة حساسية كل قارئ ، فأنا واثق أن كثيرا من القراء لم ينتبهوا لها .

والشىء الثانى الذى كان القارئ ينتظره من نجيب ــ فى حكم النظرة السطحية الأولى ــ هو أن الخط الأفقى الذى سارت عليه الرواية ، وهو وليد التأمل بلا انفعال والمصاحبة الزمنية الطولية المتصلة المنتظمة ، كان ينبغى أن يقف عند موضع لينقلب فورا إلى خط رأسى يكون بمثابة المحور الذى يجب أن تدور عليه الرواية ، إن لم يكن كلها فعلى الأقل الجانب الذى تضمنه هذا الموقف ، وأعنى به تلك اللحظة الرهيبة التى رضى فيها السيد عبد الجواد أن تكون عشيقته الراقصة العالمة زوجة لابنه ثم سيدة داره . لا مجال للمراوغة فى أن هذا الموقف هو الدمامة بعينها ــ والجمال ينفر بطبيعة الحال من هذه

الدمامة إذا جاء بها المؤلف « على بلاطة » أو لو عالجها على نفس المستوى الذى يعالج بها الجمال أو اللذات الأخرى التى تعلى ولا تهبط من قدر الإنسان .

وقد يقول معترض ، ألم تذكر أنت بنفسك غلبة اللذة الحسية عندنا ؟ فما الذى فعله نجيب أكثر من تقديم هذه الحقيقة فى الشكل القصصى ؟ ولكنى أرد عليه بأن الفن ليس نقلا فوتوغرافيا ، ونجيب سيد من يعلم هذا ، بل إنه فى المحل الأول محدد للقيم الجمالية سواء بالطريق المباشر أو غير المباشر .

إن الثلاثية تذكرنا فى تقسيمها للأبناء بين اللذات الثلاث برواية « الأخوة كرامازوف » لدستوفسكى . لقد ابتكر دستوفسكى هيكل روايته من عصارة قلبه وذهنه ، استمدادا من بيئته وتاريخ أمته ، من خصائص أمتها ومزاجها ، وعلى بعد آلاف من الأميال وبعد عشرات من السنين ابتكر نجيب محفوظ هيكل روايته من عصارة قلبه وذهنه ، استمدادا من بيئته وتاريخ أمته ، من خصائص أمتها ومزاجها ، لا شأن له برواية دستوفسكى ولا أثر لها عليه ، ولكن تشييد الهيكل فى روسيا وفى مصر اقتضى فى كل من الروايتين أن تسلك طريقا يسمح للمؤلف بعرض الفروق بين أبطاله . فكان ديمترى عند دستوفسكى هو ــ بغير عمد ــ ياسين إلى حد ما ، وكان كمال هو اليوشا الذى يعيش فى قصر الشوق ، وتكاد صورة الأب أن تكون متطابقة هنا وهناك فى اللذة الحسية ، وإن كان السيد عبد الجواد شخصية محببة إلى الناس ، والأب عند دستوفسكى شخصية بغيضة كريهة . ولكن انظر ماذا فعل دستوفسكى لديمترى ، إنه جعل سقوطه من أثر استغراقه فى اللذة الحسية مأساة إنسانية تهتز لها القلوب .

ولكن من الحمق أن نغمض أعيننا عن وجود الدمامة . من حق الأدب الواقعى أن يتناولها ، وقد سبق للرومانتيكية أن انتبهت لها ، وخيل للناس أنها محدثتها ، ويحدثنا ألكسندر دوماس الابن أنه كان فى المدرسة الثانوية يغيظ هو وزملاؤه أستاذهم الشيخ الجليل الذى يدرس لهم الأدب الكلاسى بقولهم له ، أيا أستاذ ! الجميل هذه الأيام هو الدميم . ولكن الرومانتيكية فى الحقيقة وصلت للدمامة عن طريق هيامها بالخيال وتجواله فى سراديب الإنسان وكهوفه للكشف عن مخبآته ، إن لهفتها على وصف الدمامة هى لهفة المكتشف الذى تقع عينه أول مرة على منظر لم يسبق لأحد أن رآه أو لم يشأ أحد أن يراه ، وكانت النظرة لا تخلو أحيانا كثيرة من رثاء ، إن الدمامة عند الرومانتيكى هى تشويه يثير الرغبة فى معرفة سببه وسره وسماع أنينه ، أو عقدة تنازل المتأمل وتتحداه أن يحلها . لقد انتفع كثير من مرضى النفوس بهذه الرخصة فدلقوا على مؤلفاتهم قبح نفوسهم

المتعفنة ، ولكن الذنب ذنبهم لا ذنب الرومانتيكية أو المذهب الواقعى الذى ورث نظرتها للدمامة وأضاف إليها أيضا النظرة التفسيرية التحليلية ـ أو النظرة المداعبة التى تميل إلى تخفيف وقع الدمامة بالفكاهة .

وكان لابد فى معالجة الدمامة فى موقف السيد عبد الجواد أن تكون محورا رئيسيا تدور عليه الرواية ، أو الجانب الذى يضم هذه الدمامة بحيث يمهد لها نجيب منذ أول الرواية ويجعلنا نحس بوسائله الفنية أننا مقدمون عليها ، فإذا قابلناها وجها لوجه خلق فينا بوسائله الفنية أيضا هذا الاشمئزاز الذى ينبغى أن يكون هو الجزاء الحق لهذه الدمامة . ولكن نجيب لم يعدل عن الخط الأفقى ، أى أنه لم يعدل عن الاستوائية .

ـ ٤ ـ

انقسام الفنانين إلى نمطين اثنين ـ استاتيكى وديناميكى ـ لماذا ومن أين جئت بهذين الوصفين غير المألوفين فى النقد الأدبى ؟.

هذا سؤال أوجهه لنفسى . وأجابتى عليه بسيطة ليس فيها ذرة واحدة من الفلسفة وزعم المزاعم ، إنها إجابة قارئ يحب بطبعه أن يبحث عن الإنسان فى الفنان من وراء الأثر ، وأن يحاول تفسير إحساسه بهذا الإنسان . وقد خيل إلى بعد رحلة العمر أننى وقفت دائما بازاء نوعين لا ثالث لها ..

النوع الأول : فنان تحس من أثره أنه يخوض معركة ، معركة مع أطماع النفس كالمتنبى والشريف الرضى ـ معركة مع مشكلة وقد تكون لغوية ، مثل المعرى فى لزومياته ، معركة فى ميدان القيم الروحية ـ الصراع بين الإيمان والكفر ، بين الخير والشر ، بين الفضيلة والرذيلة ، مثل دستوفسكى ، معركة من أجل الوصول إلى كمال التعبير الفنى وقهر المادة المستعصية التى يعمل بها الفنان ـ سواء أكانت الحجر أم الأنغام أم الألوان أم الألفاظ ـ مثل بيتهوفن وميخائيل أنجيلو وذى الرمة . إننى أحس من آثار هذا النفر كله بوهج هو نتيجة اتقاد الانفعال ، انفعال قد يصل إلى درجة العذاب المضنى للروح ، هؤلاء هم المعذبون فى الفن ، يعملون وكأنما العرق يتصبب من جباههم ، أعصابهم متوترة ، والإرهاق يوشك أن يجعل وجوههم تنطق بالعبوس والتجهم .

والنوع الثانى : فنان نجا من هذا الانفعال ، أما بفضل إلهام يهبط عليه من حيث لا

يدرى ـ مثل موزار ، وإما بفضل سيطرة عقلية عدتها التأمل لا الانفعال ، إنها تفضل وهى تخطو أن تشمر عن ساقيها لئلا تعلق ملابسها بالأشواك ، ثم تلوذ بالمرتفعات لتنظر من بعيد وإلى أسفل ، إنها قد تزدرى الانفعال وتراه علامة على أن صاحبه لم يهتد بعد إلى نفسه .. إنه صنف لا يحب أن يحلق فى السماء ، وتكفيه متعة الأرض . هكذا أنشأ أبو تمام لنفسه فى أحضان اللغة معملا كيميائيا ، يجد كل متعة فى أن يشق فى اللفظ والمعنى من الشعرة شعرتين .

ـ بهذا الانشقاق تولد وتنفذ مباهجه . وهكذا عاش ترجنيف على حافة الأعاصير لا داخلها ، حتى فى علاقاته الجنسية فضل على الزواج ومتاعبه أن يعيش عشيقا لزوجة صديق يتحمل هو مسئولية البيت وتربية العيال ووجع الدماغ .

فالفيصل هو الغرق فى الانفعال أو النجاة منه . وهذا التقسيم يظهر فى جميع المدارس والمذاهب الأدبية لأن مرده هو طبع الإنسان الذى لازمه منذ مولده . ولم يكن قصدى أن أفضل نوعا على نوع ، بل ذكرت أكثر من مرة فيما سبق أن كلا منهما قادر ، فى حدود إمكانياته وخصائصه ، على بلوغ درجة الكمال فى التعبير الفنى . ورأيت أن أفضل وصف أطلقه على النوعين هو الديناميكية والاستاتيكية .

ولكن هذا الكلام لا نفع فيه إذا لم يؤد إلى منهج نستطيع أن نحدد به خصائص كل نوع من النوعين ، الخصائص اللصيقة به ، الدالة عليه ، فإنها هى وحدها التى تعطى لنا التعليل الشامل الذى تندرج تحته كل الجزئيات فتكشف عن سرها وينجلى الغموض الذى يحيطها إذا تناولنا كل جزئية على حدة .

فلما أردت أن أنتقل من النظرية إلى التطبيق ، فضلت أن أتمثل بالأستاذ نجيب محفوظ لأنه معروف لدى القراء ، ولأنه ـ لحسن الحظ ـ انتقل من نمط إلى نمط . وكان ينبغى لى أن أبدأ « باللص والكلاب » لأنها فى نظرى أروع مثال للنمط الديناميكى . ولكنى رأيت أن خصائص هذا النمط فى هذه القصة لن تتبين بجلاء إلا إذا قارنتها بأعماله السابقة التى يمكن وصفها بأنها هى الأخرى مثل فذ فى وضوحه للنمط الاستاتيكى ، فبدأت بها وجعلت ألف وأدور حول خصائص هذا النمط المعتمد على التأمل ، الهائم بالشكل المعمارى ، بالتتبع الزمنى على خط أفقى ، لا أقفز إلى الأمام أو إلى الوراء ، لا أحلام .

فلما فعلت ذلك تكشفت أمامى دعائم أقيم عليها تعليل بعض الظواهر التى قد تخطئ النظرة السطحية فى فهمها إذا تناولتها مفتتة مجزأة ، واستبان ـ كما أرجو فيما رأيت ـ لماذا

وجدنا فى هذه الأعمال ميلا إلى التفاصيل الثانوية الدقيقة ، وإلى التقسيم الهندسى للفصول ، وإلى الازدواجية أى تكرار التجربة ، وإلى الاستوائية أى الوقوف موقف الحياد إزاء المثل التى يعتنقها أبطاله . فلولا درجها فى نمط الاستاتيكى وتفسيرها به لخيل كما قلت للنظرة السطحية أنها عيوب فى حين أنها خصائص لهذا النمط ، هى التى تعينه ولا تعوقه على بلوغ حد الكمال فى التعبير الفنى داخل نطاق إمكانيات هذا النمط ووسائله . والدليل على ذلك سيأتى بعد أن أفرغ من آخر هذه الخصائص ، أعنى لماذا يكتب نجيب حوار قصصه الواقعية بالفصحى لا بالعامية .

فهذه المسألة إذا عولجت وهى منفردة وفى حكم الجزئية المنفصلة قد تبدو للنظرة السطحية محيرة أشد الحيرة . فليس بين كتابنا من يقارب نجيب فى فهمه الناقد للنظريات الأدبية وفى تطبيقه لها فى أعماله ، فكان من المنتظر من إمام الواقعية فى الأدب الحديث أن يكتب الحوار بالعامية ، فهذا شرط من شروط هذه المدرسة الواقعية ، لأن الحوار عنصر هام فى تحديد الشخصية وأبعادها ومدى ثقافتها .. فيقولون ليس من الصدق ولا من الواقع أن يتكلم الجاهل كالعالم ، وابن البلد كخريج الأزهر ، وستخفق إخفاقا شديداً إذا نقبت فى كلام نجيب محفوظ عن تعليل يرضيك : انظر مثلا حديثه مع الأستاذ فؤاد دوارة فى كتاب « عشرة أدباء يتحدثون » فقد سأله :

ــ يقول الأديب الإنجليزى دزموند ستيوارت فى مقال نشر له بمجلة « المجلة » أن التزامك للفصحى فى كتابة الحوار مخل بمطلب الواقعية الذى يطمح فيه القراء الأجانب ولا يؤدى وظيفته الفنية فى الرواية ــ وقرأت على لسانك مرة أن اللغة العامية مرض سيتخلص منه الشعب حين يرتقى .

فأجاب نجيب :

ــ فيما يتعلق بدزموند ستيوارت أعترف أننى لم أفهم اعتراضه مع أنى قد أفهمه إذا جاء من أديب عربى ، فالمفروض أن النص يترجم بما فيه من سرد وحوار إلى لغة إنجليزية واحدة ــ أما أنى أعتبر العامية مرضا فهذا صحيح ، وهو مرض أساسه عدم الدراسة ألخ ألخ .

وقد ظلم نجيب دزموند ستيوارت لأن الناقد الإنجليزى تكلم عن النص العربى لا عن ترجمته إلى الإنجليزية ، إنه مستشرق يقرأ العربية ، فهو يطالب نجيب أن يكتب الحوار بالعامية فى النص العربى سواء ترجم هذا النص أو لم يترجم ، لأن كتابة الحوار بالعامية من أهم مطالب المدرسة الواقعية فى نظر هذا الناقد .

وأنت ترى كذلك أن نجيب لم يفند بكلمة واحدة كذب الادعاء بأن الحوار العامى مخل بمطلب الواقعية ، وكنا نريد منه إجابة صريحة على هذا السؤال فيقول هل هو مخل أو غير مخل .

هذه المسألة المحيرة تتكشف على حقيقتها هى الأخرى فى نظرى إذا فسرناها بأنها من مستلزمات النمط الاستاتيكى ، فهذا النمط ناج ـ كما رأيت ـ من الانفعال ، وهو لا يجب أن يدخل فى صراع مع مشكلة التعبير ، والانفعال ـ أو القلق إن شئت ـ هو الذى يولد الإحساس بأن الفصحى غير مطابقة للصدق الذى يتطلبه المذهب الواقعى . فنظرة النمط الاستاتيكى نظرة بانورامية ، من عل إلى أسفل ، ومن بعيد ، بحيث لاترى التشابك بالأيدى بين اللفظ الفصيح والعامى فى محاولة كل منهما زحزحة الآخر للحلول محله حين يجىء دور الحوار . إن السيطرة العقلية فى هذا النمط هى التى تزدرى أن ينشأ من الصراع بين اللفظين انفعال أو قلق . فلو كتب نجيب حوار الثلاثية بالعامية لتفككت أوصال النمط الاستاتيكى الذى تقوم عليه ولأصبح هذا الحوار العامى عيبا فى الرواية . لقد تحدثت عن هذه المسألة بعقلية أنصار المذهب الواقعى وطبقا لمطالبهم وشروطهم ، فهم المسئولون عن هذا التناقض بين المذهب والتطبيق فى الثلاثية وغيرها من أعمال نجيب السابقة .

ولك أن تعترض وتقول لى ، لو صح منطقك هذا لقضى بأن يكتب نجيب حوار « للص والكلاب » بالعامية لا بالفصحى كما فعل ـ وأظنك تشهد أن قيمتها قد زادت ولم تقل بكتابة هذا الحوار بالفصحى ـ وسأتولى الإجابة على هذا الاعتراض عندما يجىء دور الكلام عنها فى موضعه .

* * *

أعود وأقول إننى حاولت وصف النمط الاستاتيكى عند نجيب وتقييمه ، وذكرت أكثر من مرة أنه قادر فى حدود إمكانياته على بلوغ حد الكمال فى التعبير الفنى ، والدليل على ذلك أن نجيب نجح فى خلق المحاوبة الوجدانية بيننا وبين أبطاله . وقد بلغت هذه المحاوبة عندى ذروتها فى موقفين : الأول : خروج الزوجة مطرودة من بيتها لهفوة بسيطة لا تستحق مثل هذه القسوة البليغة ثم ذهابها إلى أمها الضريرة ووصف اللقاء بين المسكينتين . والموقف الثانى سير كمال وراء نعش وهو لايدرى أنه يضم جثمان حبيبته . وأعترف أننى أحسست فى الموقفين بغصة فى حلقى وسخونة الدمع فى عينى ، وما كان بكائى إلا رثاء لكل المظلومين وجميع التعساء .

- ٥ -

ترتيب الكلام كان يقتضيني بعد أن فرغت من وصف النمط الاستاتيكي عند نجيب محفوظ أن أمضى فأتتبع خصائصه عند أبي تمام وترجنيف وبقية أضرابهما ، ثم أنتقل إلى النمط الديناميكي بادئا من جديد بنجيب محفوظ فى « اللص والكلاب » لأنها مثل فذ لهذا النمط ، ولكنى رأيت الكلام عن نجيب يحسن به أن لاينقطع ، ليستقل به بحث متصل ، وحتى تزاد المقارنة بين النمطين عنده وضوحا ، ولذلك سأعدل عن المضى فى تتبع خصائص النمط الاستاتيكي لأقفز إلى التحدث عن الديناميكية فى اللص والكلاب » .

قرأنا لنجيب بعد الثلاثية روايته « أولاد حارتنا » وهى تأتى فى اعتقادى فى قمة الأعمال التى ستبقى له ويخلد بفضلها اسمه ، فقد حقق بها ما عجز عنه غيره من الكتاب . حقق الأمل الذى كنا نتطلع إليه ، وهو ارتفاع الأدب عندنا إلى النظرة الشاملة والتفسير الفلسفى الموحد للبشرية جمعاء ووضع تاريخ الإنسان كله فى بوتقة واحدة ، فيعلو عما ألفناه إلى حد التخمة فى الأدب الواقعى من وصف نتف من حياة أفراد فى نطاق دلالات جزئية أو مؤقتة مرتبطة بزمان له أحكامه الذاتية وبمكان محدود لا يتكرر .

حقا إننا نستطيع أن نصل إلى هذا المستوى عن طريق المحلية إذا علت بما هو عارض نسبي إلى ماهو باق ومطلق ، وهذا نوع تهضمه أكثرية القراء لأنها تجد فى الإطار المحلى ما يغنيها عن تأمل الدلالة المختفية وراءه .

ولا نجد قبل « أولاد حارتنا » رواية يرتفع فيها الأدب إلى مثل هذه النظرة الشاملة وهذا التفسير الفلسفى الموحد للبشرية جمعاء ، لذلك كان فهمها على حقيقتها وإدراك رموزها يتطلبان من القارئ حسا مرهفا وثقافة رفيعة . إنها لم تحظ من النقاد بما تستحقه من العناية .

ومع ذلك فلم يحس عامة الناس بأنهم بإزاء وجه جديد لنجيب محفوظ علقت نظرتهم بالحوادث وحدها ومنهم من ظن أنها رواية واقعية بسبب جريانها فى أحياء معروفة فى القاهرة . فلما صدرت بعدها « اللص والكلاب » أحس الجميع - حتى القارئ غير المشتغل بالأدب والنقد - أن نجيب قد حدث له شيء يشبه « الميتامورفوز » أى أنه تحول من خلقة إلى خلقة - وترجمة هذا القول عندى أنه انتقل من النمط الاستاتيكي الذى شرحته لك سابقا إلى النمط الديناميكي الذى سأحدثك عنه .

* * *

أول خصائص النمط الديناميكى أنه وليد انفعال متقد . ويحسن بى أن أتريث هنا قليلا لأتحدث عن حقيقة هذا الانفعال ومعنى خضوع المؤلف له . وقد نقل إلينا كثير من الكتاب لحسن الحظ تجاربهم فى هذا الصدد ، فقالوا إن فكرة القصة قد تنبثق فى ذهن المؤلف فجأة ــ أو هكذا تبدو ، وأن كانت فى أحيان كثيرة خلاصة لتفكير طويل فى خفية من الوعى ــ ثم ما تكاد تنبثق حتى تصبح مثل الجذوة المشتعلة التى تحرق أعصاب المؤلف وتستأثر بكل انتباهه وتكاد تهز روحه وجسده هزا عنيفا . ويسير على من يخالط مثل هذا المؤلف فى تلك اللحظات أن يدرك ما يحدث له من رؤية قلقة واضطراب حركته وعدم استقراره وقلة صبره ، وغياب ذهنه ، ويظل المؤلف على هذا الحال من الأنفعال إلى أن تتم الفكرة فى ذهنه ، وتتشكل وراء سحب من الغمام والضباب صورتها النهائية وأبعادها الحقيقية ونسبها الصادقة وواقعها الخاص بها الذى سيحل محل واقع الحياة ، يحس أن خلقتها قد كملت وأن ولادتها قد تمت .

ويحذرك هؤلاء المؤلفون إذا كنت من الكتاب وحدث لك ما حدث لهم أن تجلس من فورك وأنت ماتزال فى حدة انفعالك لتكتب روايتك ، وأن تصب هذا الأنفعال كما هو على الورق ، هذا هو عمل الغشيم ، لن يخرج من يده عمل صالح . بل ينصحونك أن لا تبدأ الكتابة إلا وأنت خاضع لسلطان ذهن بارد كل البرود ، ملم بكل دقائق هذا الانفعال وأسبابه وأغراضه ، ولكنه متحرر مترفع عن كل هذا ، لأن عمل المؤلف حين يبدأ يكتب هو فى الحقيقة إزاحة الضباب والغيوم ستارا بعد ستار ، حتى يصل إلى الصورة الكاملة التى كانت روحه تحدسها وتحدس كمالها دون أن تتبين كل معالمها وملامحها ، الأنفعال باق ولكنه منضبط ، ويحدث فصام فى شخصية المؤلف فكأنه رجلان ، واحد منفعل وآخر هادئ يروى عنه .

والغريب أن بعض الكتاب يحس حينئذ أن اللغة تصبح كأنها مخلوق حى واع ، فما يكاد يظهر على الورق لفظ حتى تراه يستأذن فى الانصراف لشعوره بأنه ليس فى محله ، أو بأنه مبهم ، ليستدعى إليك لفظا أصدق منه ، وهذا يستدعى لفظا ثالثا أشد صدقا وهكذا دواليك حتى تقر اللغة ذاتها بأنها بلغت الدرجة التى ترضاها لك من الصدق والوضوح وأن تراكيبها وتراثها القديم قد أوحت لكل بكل ما عندها . وهذا الدور نستطيع أن نسميه بدور الصنعة فلا فن بدون صنعة .

فالألفاظ فى النمط الديناميكى ليست مفلوتة العيار ، بل مقدرة بحكمة ، مختارة بوعى ، ليطابق جرسها موضعه من النغمة الجزئية وفى اللحن العام للأثر الأدبى . ولكنك

مع ذلك تحس أن هذه الألفاظ تشع بحرارة شديدة .

وكان من حسن حظى أن شهدت انفعال نجيب محفوظ بفكرة رواية « اللص والكلاب » وإن كنت لم أعرف ذلك إلا فيما بعد ، ففى أيام حوادث محمود أمين سليمان . وهو سعيد مهران فى « اللص والكلاب » كنت ونجيب جارين فى مصلحة الفنون ونخرج معا ، فكنت أسألة أحيانا ماذا تقرأ هذه الأيام وماذا يشغلك ، فكان يضحك فى وجهى ، يقول لى ـ لا شغل ولا تفكير إلا فى محمود أمين سليمان . وكنت فى تلك الفترة إذا دخلت عليه مكتبه وجدته يذرعه جيئة وذهابا ، فكأنى أوقظه من غيبوبة أو أرده من عالم مجهول إلى عالمنا ، لو انطلق مدفع بجواره لما أحس به ، يداه معقودتان وراء ظهره ، رأسه مرتفع مائل للوراء ، وأفهم من صوته أن ريقه جاف ، لو نقرت على جسده لرن رنين قوس المنجد ، بين الحين والحين يرفع يده إلى جبهته ويمسحها ، كأنه يزيل عرقا أو يهدئ حرارتها ، يخيل للنظرة الأولى أن وجهه صارم متجهم مأزوم ، ولكنه فى الحقيقة وجه رجل مستغرق فى تفكير عميق مستحوذ عليه . طبعا لم يخبرنى نجيب حينئذ أنه يؤلف « اللص والكلاب » فالمؤلفون يكرهون عادة الإفصاح عن الفكرة وهى ما تزال فى دور التخمر ، بل يقول أندريه جيد إنه إذا فعل ذلك أحيانا وجد الفكرة فى غاية البواخة والتفاهة حتى لتحدثه نفسه بالعدول عن كتابتها . ما أشبهها بأغانينا حين ينشدها المطرب بدون تخت مصاحب له .. هى دائما غاية البواخة والتفاهة .

نعم ، بعد أن وصل نجيب لذروة الأنفعال وحدس الصورة الكاملة التى ولدت فى أعمق أعماق روحه ، هدأ وأسلم نفسه لحكم الذهن البارد وحده ، الذهن المتحرر من الانفعال المترفع عنه ، ليحسن بناء عناصر الشكل الفنى لروايته والتنسيق بينها .

ولعلك تذكر أننى قلت لك سابقا إن الأثر الديناميكى هو الذى يوحى بأن مؤلفه يخوض معركة ، معركة مع أطماع النفس ، أو معركة من أجل الوصول إلى الكمال الفنى وقهر المادة المستعصية التى يعمل بها الفنان ـ الحجر أو الألوان أو الأنغام أو الألفاظ ، وأخيرا معركة فى ميدان القيم الروحية ، أعنى الصراع بين الخير والشر والحق والباطل .

وأنا مؤمن أن نجيب لا يخوض معركة مع أطماع النفس ، تلك المعركة التى نحس بها فى شعر المتنبى والشريف الرضى . فى حديثه مع فؤاد دوارة المنشور فى كتابه « عشرة أدباء يتحدثون » يقول إن مطمعه الأوحد فى الحياة هو أن يتفرغ للإنتاج الفنى . بل تألمت كل الألم وتحسرت أشد التحسر حين فهمت من كلامه أنه بعد هذا الإنتاج

الضخم الذى كان يكفى عشر معشاره لكاتب غربى أن يصبح من كبار الأغنياء . فهمت أنه لايزال مهموما بفكرة الاستقرار المالى ومواجهة المستقبل بثقة واطمئنان . لاشك أن هذا الكلام قد بدر منه على غير إرادة فى ساعة حلا فيها الحديث وصفا الجو فأنس إلى محدثه فكشف له فى لحظة خاطفة طرف ستار عن نفسه . لأنه فى مجالسه مع أخلص أصدقائه لا يتحدث أبدا عن المال ومطالب الرزق ، بل أستطيع أن أشهد لك أنه من أجل صداقاته ـ وهى غريزة عنده لأنها ترجع إلى عهد الصبا ـ قد ضحى ويضحى إلى اليوم بحقوقه المالية ، فالحياء والرقة والقناعة والاعتزاز بالصداقة تشل عند نجيب كل جرى له وراء حقوقه .

ومنذ اليوم الذى قصد فيه أن يكون مؤلفا روائيا أخلص وجهه للفن ، تاركا كل مطلب آخر دبر أذنه ووراء ظهره ، إنما جعل همه الأوحد أن يجمع فى يده كل الوسائل التى تعينه على الإجادة . من أجل فنه دخل كلية الآداب ودرس الموسيقى . من أجل فنه ألزم نفسه أن يلم إلماما كاملا مستندا إلى دراسة شاملة مستفيضة للإنتاج الأوروبى سواء فى الفلسفة أو الأدب أو النقد ، واشتغل موظفا فى الحكومة ، فقنع بكل منصب ـ ولو ضئيلا ـ شغله . ليس فى نجيب ذرة واحدة من طبائع الموظفين ، ليس فى حياته كلها سعى وراء درجة أو علاوة أو افتتان ببريق السلطة أو أبهة المنصب ، ولا تستغرب إذا قلت لك إنه ـ مع ذلك ـ موظف مثالى ، لم يحدث له أن تأخر عن الوصول إلى مكتبه دقيقة واحدة بعد دقة الساعة معلنة الثامنة صباحا . كان هذا دأبه حتى وهو يشغل المنصب الرفيع كمدير عام لمؤسسة دعم السينما . إنه يفعل ذلك لأنه حريص على أداء واجبه وأن يكون قدوة لغيره ـ بل ـ وهذه هى الحقيقة ـ أن يبعد عن نفسه وجع الدماغ ليفرغ إلى فنه . وكنت أغتاظ منه أشد الغيظ وأنا فى مصلحة الفنون حين كان يقف إذا وقفت ولا يجلس إلا إذا جلست فأقول له معاتبا ، متى تفض هذه السيرة وهذا التزمت وتعاملنى معاملة الأصدقاء . لم أفلح فى زحزحته عن مسلكه ولو قيد أنملة . وظل هذا دأبه معى حتى فى ندواته الخاصة فى سطح مقهى الأوبرا ـ ما أكاد أصل حتى يقف ويترك لى مقعده ويتخلى لى عن الحديث . ولم أدفع مرة ثم المشروب من جيبى . كنت أتمنى أن يهفو هفوة واحدة لأحس أن الكلفة بيننا قد سقطت وبخاصة وهو يرانى أفضى إليه بكل أسرارى ، وإذا جلست معه هششت له وتركت نفسى على سجيتها وقلت ما قلت غير محتشم . لو كان مكانخ موظف آخر لملأ الدنيا صراخا ونعيقا وشكوى واحتجاجا حين انتقل من منصب المدير العام لمؤسسة دعم السينما إلى منصب ليس لاسمه هذا الدوى ،

منصب الخبير الذى « يستشار » ولا يأمر .. أما نجيب فقد فرح أشد الفرح كأنه كسب « لوترية » أو رأى ليلة القدر ، وقبل يده ظهرا لبطن .. لأنه لا يريد إلا أن يتفرغ لفنه ، أما كل هذه المظاهر التافهة فإنه يتركها لغيره من المشغولين بأطماع الدنيا ، الهائمين بمجد المناصب الرفيعة .

وحين نؤرخ لنجيب محفوظ فينبغى أن نفسر على هذا الضوء لماذا قبل أحيانا أن يكتب اسمه على سيناريو من تأليفه ثم امتدت له يد المنتج بالتعديل والتحوير طبقا للمفهوم السخيف للسينما عنده . فعل نجيب هذا ليضمن لنفسه أولا وقبل كل شىء أن يتفرغ للأدب الرفيع وهو هادئ النفس خالى البال .

وحين ندرس « اللص والكلاب » سنلاحظ أنه أيضا لا يخوض معركة مع الكمال الفنى وقهر المادة المستعصية ، بل كانت معركته فى ميدان القيم الروحية .

- ٦ -

« اللص والكلاب » أنموذج عبقرى فذ لهذا النمط الذى أسميته تجاوزا بالنمط الديناميكى لأنه وليد الانفعال ، جاوز به نجيب محفوظ حد الكمال فى التعبير الفنى ، كما جاوزه أيضا عن طريق نمطه السابق الذى أسميته من قبيل المقابلة بين الأضداد بالنمط الاستاتيكى ، وكانت الثلاثية هى أنموذجه العبقرى الفذ هى الأخرى .

و « اللص والكلاب » تكشف عن خصائص هذا النمط الديناميكى ما هى . على نقيض خصائص النمط الاستاتيكى كما عرضتها عليك فيما سبق .

العنوان = الانفعال

الانفعال باد فى العنوان . إنه مندلق فى أول كلمة يطالعها القارئ . خرجنا هنا عن استخدام أسماء أحياء ومساكن جامدة توحى بالبناء المعمارى ولا تنم عن الموضوع ، أما فى « اللص والكلاب » فتحس من العنوان ذاته أنك مهيأ لخوض صراع عنيف ، وتجد فيه خلاصة رموز العمل كلها ، فوراء كل كلمة من الكلمتين أكثر من معنى واحد محتمل .

الشكل والمضمون

ليس هناك فرق أكبر من الفرق بين حجم « اللص والكلاب » وحجم الثلاثية . إنك تضع الأولى فى جيبك ، ولابد لك من حمل الثانية فى حقيبة سفر . والحجم الصغير هو الذى أغرى بعض النقاد ــ وكنت أنا بينهم ــ على المسارعة إلى القول بأنها قصة قصيرة مطولة ، وفضل أنور المعداوى حين التفت إلى تعدد شخصياتها وتشابك خيوط أقدارها أن يصفها بأنها رواية قصيرة من هذا النوع المسمى « بالنوفيل » أو « النوفيليت » ، والسبب فى اختلاف الحجمين لا يرجع فحسب إلى أن الثلاثية مرتبطة بطبيعة الحال بما قصدت إليه من وصف شخصيات جمة ــ بلغت نحوا من ٥٥ شخصية ــ فى منشئها ونموها وتطورها على مدار حقبة طويلة من الزمن ، وأن عمود « اللص والكلاب » هو اعتصار حادثة صغيرة محددة بأيام قليلة لاستخراج ما يكمن فيها من دلالات عميقة كبيرة ، بل يرجع السبب قبل كل شىء ــ فيما أعتقد ــ إلى أن «اللص والكلاب » هى وليدة الانفعال ، وأثره المستهلك له هو شدة التوهج لا تنقل عمره بين إنقاذ بطىء متصل وذبول مستمهل ، هيهات للمنفعل أن « يلت ويعجن » ليس هنا أقل اهتمام بالتفاصيل الدقيقة بل تكاد تكون كلها محذوفة . هنا تحرر من الخضوع لمنطق ترقب الحوادث فى السرد بعضها إثر بعض ، ليس هنا مصاحبة زمنية فى خط أفقى متصل من أول نقطة فى البداية إلى آخر نقطة فى نهاية النهاية يمشى القارئ معها الهوينى ، لا يمتنع عليه أن يتريث بين الحين والحين (سواء وصل إلى آخر الفصل أم لم يصل) ثم يعاود السير فلا يضيره هذا التوقف .

أما فى « اللص والكلاب » فأنت مع مؤلف منفعل ، إذا أمسك بيده المؤرقة يدك فمحال أن لا يسرى إليك انفعاله ، وأن لا ينفذ إلى أعماق قلبك ، محال أن تتخلى عنه إلا بعد أن تفرغ من خطف مشواره ، التريث ممتنع ، إنه يجرى بك فتلهث . لا تشكو من اللهثان بل تطلب منه المزيد فأنت تعلم أنك بعد الوصول ستحس بهذا الخدر اللذيذ الذى يعقب إسقاط كل عواطفك على العمل الذى قادك ، أنت مع مؤلف لا يجرى فحسب ، بل يقفز أيضا ، يقفز بك من الحاضر فيقفز إما من الماضى إلى المستقبل ، وإما من المستقبل إلى الماضى . أنت لا تملك إلا أن تستسلم له فى متعة لذيذة وهو يجمع لك بين رؤية اليقظة ورؤية المنام ، صدق الدلالة فيهما واحد ، فلا مجال لك لأن تتنبه أنك تنتقل من عالم إلى عالم ، بل يخيل إليك أن الحلم هو الحقيقة ، وأن الحقيقة هى مجرد

حلم . هذه هى قدرة الأعمال الرمزية البارعة على خط الزمن ومجالات الشعور فى عجينة واحدة .

وقد سبق لى فى مجلة « المجلة » أن عبرت عن إعجابى الشديد بقدرة نجيب الفائقة وحسن توفيقه فى اختيار الموقع الذى ينقطع فيه حديث الحاضر لتنتقل إلى حيثُ الماضى . فالزمن ليس خيطاً واحداً ينسلك عليه الحاضر أو الماضى ، بل هو عدة خيوط تجرى معا فى صف واحد ، تتقابل وتتشابك ثم تنفك وتتباعد لتعود مرة أخرى إلى الالتقاء وهكذا دواليك . كما تحدثت فى المقال ذاته – فيما أذكر – عن براعته الفذة فى اختيار أداة الإيصال التى تناسب الموقع ، فهو ينتقل بإحكام من السرد إلى فتات من الحوار إلى المنولوج الداخلى فلا تحس بفضل هذا الإحكام إلا أن الحديث كله من معين واحد ، لا فرق بين ضمير الغائب وضمير المتكلم . هذا هو خداع الفن الذى لايظهر به إلا صدقه ويتجلى جماله وتتم رسالته .

ومع أننى قرأت « اللص والكلاب » بانتباه شديد إلا أننى أحسست بعد الفراغ منها أننى لم أستوعبها ، وأننى فى حاجة لأن أقرأها مرة أخرى وأنا أمشى وحدى أتريث كما أشاء عند كل نبضة من نبضاتها لأستمتع بها دون أن يجرنى نجيب وهو يجرى ويقفز ، على حين أننى بعد الفراغ من الثلاثية لم أجدنى قادرا على قراءتها من جديد إلا إذا أردت أن أتمتع مرة أخرى بمفاجأة كمال لنفسه إبان أزمته الروحية . فهى أنشودة شعرية فلسفية عميقة بلغ بها نجيب قمة الغنائية وقمة المأساة ، أو إذا أردت أن أكتب بحثا عن الأغنية فى عصر الثلاثية فإنها تتضمن منها ذخيرة غنية لعل كثيرا من الناس لم ينتبهوا إليها .

وليس السبب فى عزوفى عن القراءة الثانية للثلاثية هو طولها فحسب بل لأننى أيضا أجد فيها تقاربا فى الوزن بين الحادثة ودلالتها ، إنه اعتدال يقاس بضبط مؤلف متأمل صبور غير منفعل . ليس فى الثلاثية فائض يهرب من بين يديك فى القراءة الأولى ، أما فى «اللص والكلاب» فالدلالة أضخم بكثير من الحادثة . الحادثة مجرد نكتة يتخذها نجيب لعرض فلسفته ونظرته للحياة ، للكشف عن التباين والاختلاف بين القيم فى ذاتها وفى حكم الناس ، عن الصراع بين الحق والباطل ، بين الخير والشر ، بين المؤقت والإبدى ، عن التضاد بين النية والعمل ، والوجه والقناع ، عن الصراع بين الفرد وذاته وبينه وبين المجتمع ، عن الفروق بين لغة أهل الدنيا ولغة أهل الآخرة .

قد نجد فى الثلاثية تفصيلا للتفصيل ، أما فى « اللص والكلاب » فلا نجد إلا خلاصة الخلاصة ، الأقوال المقتضبة التى ينطق بها الشيخ على جنيدى وكأنها نبوءات

« أوراكل » فى معبد إغريق ، هى خلاصة لأطنان من كتب التصوف ، وتلك الصور القليلة العابرة التى بدت لنا فيها « نور » هى خلاصة لحياة بائعة هوى من ساعة انزلاقها إلى ساعة تحطمها ، الشيخ على الجنيدى ونور هما القطبان اللذان يتخبط سعيد مهران بين جذبيهما . وهذا التلخيص هو الذى يجعلك قادرا على أن ترسم فى ذهنك للتصوف وبائعة الهوى فى « اللص والكلاب » صورة لا تقل ، بل قد تزيد وضوحا ، عن صورة إحدى الشخصيات الرئيسية فى الثلاثية رغم أن نجيب قد وصفها لك بتفصيل شديد .

وليس التلخيص فى « اللص والكلاب » وقفا على وصف الشخصيات ، بل يشمل أيضا وصف الأماكن ، كالقهوة ومنزل نور ، إنها هى الأخرى بسبب هذا التلخيص أشد وضوحا للقارئ مما لو عمد المؤلف إلى رسمها بدقة وتفصيل .

لن يخرج أدبنا القصصى عن رتابته وسطحيته إلا إذا ارتكز على مثل هذا التلخيص الذى تفيض بفضله الدلالة فيه على الحادثة . فهذا الفائض هو المجال الذى تتجلى فيه للمؤلف نظرة فلسفية ترفع الحدوتة إلى مقام التعبير الفنى المخلف لأثر صادق وعميق .

وقد أحسن نجيب حين اقتبس للمعالجة حادثة روتها الصحف ، مبقيا على ما يهمه فيها من ملامح ظاهرية ، وقد يخيل للمتسرع أن هذا الاقتباس قيد يقلل من فضل المؤلف ويغل يديه ويخضعه لتسلسل مفروض عليه من الخارج ، ولكن العكس هو الصحيح ، فإن التجاء المؤلف إلى هذا القيد هو نجاة له من الاضطرار إلى فبركة حادثة وهمية ، ليستبقى كل قوته وحريته وانطلاقه للمعالجة الفنية والكشف عن الدلالة . وقديما قال جوته « الفن هو وضع نبيذ قديم فى قنينات جديدة » هذا القيد الذى يجعل حياتنا الواقعة تزداد غنى حتى تبصر الدلالة التى قد لا نراها من وراء الحادثة .

اللغـــة

فى النمط الاستاتيكى تحتفظ الألفاظ فى أغلب الأحوال بهيئتها وحدودها التى نجدها عليها فى القاموس ـ ولأن نظرة المؤلف الصبور المتأمل غير المنفعل مصوبة من عل فقد قلت احتمالات الصراع بين الألفاظ وساغ استعمال الفصحى فى الحوار بدل العامية فى الثلاثية مع أنها من المذهب الواقعى .

أما فى النمط الديناميكى ـ بشهادة « اللص والكلاب » ـ فإنك تحس ـ بسبب انفعال المؤلف ـ أن الألفاظ قد انصهرت هى الأخرى فى بوتقة ، فأصبحت الصلة

بعيدة بينها وبين هيئتها فى القاموس ، اكتسبت شحنات وأطيافا عديدة لم نكن نظن أنها قادرة عليها ـ ألفاظ مجنحة منطلقة استثيرت من جمودها ومهاجعها ، قامت تنفض عنها التراب ليدب فيها عنفوان الحياة ـ لا عجب أن تلاقى منهما الضدان لأول مرة فى عمرها ، وإن كثر التشبيه البارع فى « اللص والكلاب » . وجمع هذا التشبيه بين المعنويات والماديات ـ وتمثيل شهادة رجل مستهام ومتهم بكثرة اعتماده فى الوصف على التشبيه إذا قال لك إن « اللص والكلاب » قد بلغت فيه قمة لم ترق إليها قصة أخرى ـ حتى ولا قصة « السمان والخريف » التى كتبها نجيب نفسه بعد « اللص والكلاب » .

وإذا انصهرت الألفاظ فى بوتقة واحدة تضاءلت الفروق بين العامية والفصحى ـ ليست العبرة هنا باللفظ ، بل بشحناته ـ ومن أجل هذا ساغ أيضا فى « اللص والكلاب » استعمال الفصحى بدل العامية فى الحوار . ظاهرة واحدة نجدها فى كل أعمال نجيب محفوظ ولكننا نصل إليها من طريقين مختلفين كل الاختلاف كما رأيت .

إننى واثق أن « اللص والكلاب » هى أصلح قصة عندنا للترجمة إلى اللغات الأجنبية . إنها ستهز القارئ الأجنبى هزها لنا نحن فى مصر .

فرغت جعبتى ـ أو كادت ـ من الكلام عن نجيب محفوظ ، ولعلى لم أتخير لكل موضع ما يستحقه من إجمال أو تفصيل . كل الذى أعلمه أننى قلت بإخلاص ما عندى ، وأجرى على الله .

وسأعاود البحث على مهل فى فرصة أخرى أرجو أن تكون قريبة .

عن كتاب « عطر الأحباب » بيروت ١٩٧١

الشـــكل الــروائــى
من « اللص والكلاب » إلى « مـيرامار »

د . لطيفة الزيات

فرضت « اللص والكلاب » العديد من الأسئلة على الناقد بمجرد ظهورها . وقد وجد الناقد نفسه إزاء شكل جديد للتعبير ، يتبناه الكاتب لأول مرة . وتأتى عليه أن يتوقف عند هذا الشكل الجديد بالدراسة والتحليل والتعليق ، وأن يربط بينه وبين المعنى العام للرواية . وأن يوضح إلى أى مدى يجسم هذا الشكل المعنى العام ويخدمه ويدعمه . وكان عليه فوق هذا وذاك أن يتساءل عن مدى الأهمية التى يمثلها للكاتب ، هذا الشكل الجديد ، أهو مجرد ضرورة فنية عابرة تفرضها مادة معينة عابرة ، أم هو شىء أكثر من هذا ؟ أم مجرد منطلق لوسيلة جديدة من وسائل التعبير أم هو التجسيم الدرامى لرؤية جديدة للحقيقة ، وقد تكاملت فى هذا الشكل . وكان من المستحيل إذ ذاك ــ وقبل أن تستكمل المرحلة الفنية التى بدأت مع اللص والكلاب أبعادها ــ التوصل إلى إجابة شافية-على هذه الأسئلة ..

وكان من السمات التى استرعت انتباهى إبان ظهور الرواية النسيج .الذى نتلق بمقتضاه الحدث من وعى الشخصية مباشرة ، والذى تتصالح بمقتضاه الحقيقة الداخلية للشخصية مع الحقيقة الخارجية . وقد تقبلت هذا الأسلوب إذ ذاك كضرورة فنية اقتضتها مادة تتطلب تجسيدا لتحكم الماضى فى الحاضر ، لا يتوفر إلا باستخدام أسلوب يتتبع وعى الشخصية ، بما يترتب عليه هذا التتبع من تداعى المستويات الزمانية والمكانية . ولكنى أدرك الآن وقد اتضحت أبعاد المرحلة الجديدة ، وتكاملت أو كادت ، أن هذا الأسلوب أكثر من مجرد ضرورة فنية عابرة فرضتها مادة معينة عابرة على الكاتب .

وكان البناء الفنى أيضا ، بدلالاته الرمزية الموحية ، يشكل جانبا هاما من الجوانب الجديدة التى توقفت عندها فى « **اللص والكلاب** » . وقد تقبلته إذ ذاك بدوره كضرورة فنية يخدم بها الكاتب مادة تفرض هذا اللون البناء ، الذى يبدأ بلحظة أشبه ما تكون بلحظة الميلاد ، وهى لحظة خروج الشخصية من السجن « الذى يرمز غالبا إلى الرحم » وينتهى بلحظة الموت ، ويضم ما بين البداية والنهاية رحلة الشخصية وهى تتعرف على

الحقائق الأساسية فى الحياة على الصعيدين الاجتماعى والميتافيزيقى ، ورحلة الشخصية وهى تصارع لإيجاد معنى للحياة من خلال الخلل الذى يتحكم فى الكون على الصعيدين الاجتماعى والميتافيزيقى . ولكنى أدرك الآن أن بناء « **اللص والكلاب** » كان أكثر من ضرورة فنية عابرة . فسنلتقى فى الروايات اللاحقة لـ «**اللص والكلاب**» نفس الشكل يتكرر بطريقة أو بأخرى ، وبصورة أو بأخرى ، وهو يظهر سافرا أحيانا ، ويتخفى أحيانا أخرى ، ويتلون من رواية إلى رواية وفقا للمستلزمات الفنية التى تفرضها المادة . ولكن هذا التلون لا يفقده بحال جوهره الذى يبقى دائما وأبدا نفس الجوهر ، والذى يجعلنا ندرك أن هذا الشكل المعين يمثل بالنسبة للكاتب شيئا أكثر من مجرد ضرورة فنية ، أو وسيلة من وسائل التعبير .

وقد لا نحتاج إلى تدليل حول التشابه القائم فى الشكل بين « **الطريق** » و « **الشحات** » من جهة وبين « **اللص والكلاب** » من جهة أخرى . فالشبه أقوى من أن يغيب عن القارئ . وإذا بدأنا بالأسلوب وجدنا نفس الإطار باختلافات تمليها طبيعة المادة . ففى الروايات الثلاث نتلقى الحدث من وعى الشخصية مباشرة أو من زاوية قريبة أشد القرب من وعى الشخصية . والحقيقة الذاتية تقف على نفس المرتبة من الأهمية مع الحقيقة الموضوعية ، والحقيقة الداخلية مع الخارجية ، والحلم مع الواقع . وفى الروايات الثلاث تتداعى المستويات الزمانية والمكانية داخل وعى الشخصية الرئيسية وتتشابه وتتناقض فى نفس اللحظة الروائية ، مؤدية إلى إغناء الحقيقة الواحدة بوجوهها المتعددة ، وإلى تكثيف وتعميق درامى للتجربة . وإذا تجاوزنا التشابه إلى الاختلاف وقارنا بين نسيج « **اللص والكلاب** » من جهة ونسيج « **الشحات** » من جهة أخرى ، لوجدنا المادة تتيح للكاتب فى الرواية الأخيرة استخدام الأسلوب القائم على وصف مجرى الشعور إلى آخر درجات استخدامه ، بينما المادة فى « **اللص والكلاب** » لا تتيح له مثل هذه الحرية . فالحدث الخارجى فى « **اللص والكلاب** » يحتل من الأهمية ما يحتله الحدث الداخلى ، والحقيقة الخارجية تتوازن مع الحقيقة الداخلية ، بينما هى تندحر أو تكاد فى الشحات ، متيحة للكاتب حرية الحركة بلا قيود فى وعى الشخصية .

والبناء الروائى يتشابه بدوره فى الروايات الثلاث . بحيث نتلقى نفس إطار البناء باختلاف من رواية إلى أخرى . فالحدث الذى نتلقاه من وعى الشخصية الرئيسية ينطوى فى « **الطريق** » و « **الشحات** » ، مثلما ينطوى فى « **اللص والكلاب** » ، على رحلة بحث عن المعنى لها بدايتها الحاسمة المحددة ، ونهايتها الحاسمة المحددة ، « **فالطريق** » تبدأ وصابر

يولد من جديد لحظة يكتشف بنوته للرحيمى ، وتنتهى وهو يواجه حكم الإعدام . وما بين البداية والنهاية تستوعب الرحلة المادية والمعنوية معا مهمة البحث عن الرحيمى أو المعنى ، والإخفاق فى التوصل إلى الرحيمى أو المعنى . و « **الشحات** » تبدأ و « عمر » الحمزاوى يتوقف ليراجع حياته ، وكلمة عابرة يلقيها موكل من موكليه تنبهه إلى حتمية الموت المادى الذى ينتظره ، دون أن يحقق المعنى . ولحظة التوقف هذه التى تتفجر منها رحلة « عمر » للبحث عن المعنى أشبه ماتكون بلحظة بعث معنوى . وكما تبدأ رحلة « عمر » عند نقطة حاسمة تنتهى إلى نقطة حاسمة . فمن خلال الإخفاق فى إيجاد المعنى ، أو اليقين بلا دليل ، فى الحب فالجنس فالتصوف ، يضطر « عمر » إلى العودة إلى واقع الحياة أو إلى النقطة التى بدأ منها رحلته ، وقد أصبح الآن نصف مجنون . ورحلة الشخصية فى كل من الروايتين تستوعب من البداية إلى النهاية ، كما تستوعب فى « **اللص والكلاب** » ، التعرف على الحقائق الأساسية ، وعلى ألوان القهر الاجتماعى والميتافيزيقى ، ومحاولة الإنسان لإيجاد المعنى فى عالم يتحكم فيه الخلل والقصور على الصعيدين الاجتماعى والميتافيزيقى . ومن ثم فالشكل الذى نتلقاه فى الروايات الثلاث ، هو نفس الشكل سواء فيما يتصل بأسس الأسلوب أو البناء . وما يصدق على هذه الروايات الثلاث يصدق على : « **السمان والخريف** » و « **ثرثرة فوق النيل** » و « **ميرامار** » إذ يتوفر فيها نفس الشكل الذى يميز روايات هذه المرحلة ، ويتأتى على أن أتوقف هنا بعض الشىء لأوضح ما قد يحتاج إلى توضيح . فقد تصيب شبهة التعميم والتعسف الأحكام التى أصدرها هنا ، لأن المساحة تتسع لنتائج خلصت بها من دراسة للنصوص دون المقدمات التى بنيت عليها هذه النتائج . وقد تتفاقم هذه الشبهة نتيجة للحكم الذى أصدرته لتوى عن الشكل الذى تنطوى عليه كل من رواية « **السمان والخريف** » و « **الثرثرة** » و « **ميرامار** » ، لأن الشكل يتخفى فى كل بطريقة أو بأخرى ، ولا يشف عن جوهر حقيقته إلا للدارس . وقد لايعفينى من هذه الشبهة أن أقول : **إن ما قد خلصت إليه من أحكام فى هذا المقال إنما هو نتاج لدراسة عن نجيب محفوظ أرجو أن ترى النور** . وأيا كان الوضع يتحتم على أن أتصدى للتدليل فى الحدود المتاحة لى لكى أخرج بالنتائج التى أريد أن أخرج بها من هذا المقال .

و « **السمان والخريف** » و « **ثرثرة فوق النيل** » و « **ميرامار** » تنطوى على نفس الشكل ، والأسلوب ، والبناء فيها ليس سوى تنويعات على نفس الأسس ، وإذا بدأنا بالأسلوب وجدنا أن من السهل ، أن تدرج هذه الروايات الثلاث فى أسلوب المرحلة

التى بدأت « **باللص والكلاب** » ، وإن تفاوتت طبيعة الأسلوب من رواية إلى أخرى . ففى الثرثرة نتلقى الحدث من وعى «أنيس زكى» مثلما نتلقاه من وعى «عمر» الحمزاوى فى الشحات ، مع توفر الاختلاف فى الأسلوب الذى تفرضه طبيعة المادة فى كل من الروايتين . فمن وعى عمر الحمزاوى نتلقى خلفية القهر الاجتماعى والميتافيزيقى التى تجعل مأساته هو الفردية ، فى ظل زمانه ومكانه ، مأساة حتمية . أما من وعى « أنيس زكى » فنحن نتلقى خلفية القهر الاجتماعى والميتافيزيقى التى تجعل مأساة الإنسان على إطلاقه حتمية ، لا فى زمان ومكان محدد فحسب ، بل فى الزمان والمكان الروائى المحدد وفى كل زمان ومكان أيضا . ولذلك تختلف القاعدة التى يعتمد عليها الأسلوب مابين « **الشحات** » و « **الثرثرة** » ، بالرغم من أننا نتلقى الحدث فى كل من الروايتين من وعى الشخصية الرئيسية . ففى « **الشحات** » يعتمد الكاتب اعتمادا كبيرا على المونتاج أو النقلات الزمانية والمكانية ، بحيث يصبح هذا الاعتماد هو السمة الأساسية أو القاعدة الرئيسية للأسلوب ، والمادة تساعده فى هذا الاتجاه ، لأن القصة قصة فرد واحد ، ولأن الأحداث الخارجية محدودة ، ورهينة الأهمية بمدى ما تؤثر فى وعى الشخصية الرئيسية ، وبمدى ماتشكل من تشابه أو تضاد أو تنويعات على ما يضطرم فى هذا الوعى . أما فى **الثرثرة** ، فالكاتب لا يملك أن يستخدم المونتاج بمثل هذه الحرية ، ولا يملك أن يجعل منه القاعدة التى يستند عليها الأسلوب ، بالرغم من أننا نتلقى الحدث من وعى « أنيس زكى » . والكاتب لا يملك أن يفعل هذا لا لمجرد أن الرواية تمتد إلى تصوير العديد من الناس كشخصيات فى استقلال عن الشخصية الرئيسية التى ترقب الأحداث دون أن تصنعها والتى تقوم بدور الشاهد الصامت ، بل لأن الشاهد الصامت لا يسجل ما يقع فى اللحظة الروائية لمجموعة من الناس من الطبقة الوسطى فى زمان ومكان معين فحسب ، بل يستثير أيضا من المستويات التاريخية زمانيا ومكانيا ما من شأنه أن يدرج مأساته هو الشخصية ، ومأساة هؤلاء الناس فى المأساة الإنسانية عامة ، وما من شأنه أن يرجع مأساة الإنسان عامة إلى جذورها فى القهر الاجتماعى والميتافيزيقى وفى الاختلال الاجتماعى والميتافيزيقى . وبالرغم من الاختلاف فى الأسلوب الذى يجعل « **الشحات** » تعتمد اعتماداً كليا على المونتاج ويحد من إمكانية استخدام المونتاج على نطاق كلى فى « **الثرثرة** » ، فنحن نجد أنفسنا إزاء نفس نوعية الأسلوب الذى تكتسب بمقتضاه الحقيقة الداخلية نفس الأهمية التى تكتسبها الحقيقة الخارجية ، والذى يتداخل بمقتضاه الحلم

والواقع ، وتتشابه بمقتضاه المستويات الزمانية والمكانية وتتعارض فى وعى الشخصية التى نتلقى منها الحدث .

وإذا انتقلنا من الأسلوب إلى البناء ، لوجدنا نفس التشابه مع توفر الاختلاف . « **فالثرثرة** » تبدأ هى الأخرى من نقطة بداية محددة وتنتهى إلى نهاية محددة ، وهى تنطوى على أكثر من رحلة على المستوى المعنوى والمادى ، تتضمن كل منها أكثر من اكتشاف . فنحن إزاء الرحلة الليلية التى يقلع فيها رواد العوامة من خلال المخدرات ، ورحلة « أنيس زكى » المسطول الأبدى عبر التاريخ ، ورحلة « سمارة بهجت » فتاة المبادئ والطبقة الوسطى ، والرحلة المادية التى تجسم هذه الرحلات جميعا . والتى تنتهى بمصرع إنسان بسيط تحت عجلات السيارة . والرواية تبدأ و « أنيس زكى » يفصل من عمله نتيجة لإدمانه للمخدرات ، والصلة الوحيدة المتبقية بينه وبين واقع الحياة اليومى تتقطع ، ولا شيء يتبقى له إلا الملجأ المادى والمعنوى الوحيد الذى يستعين به على الحياة . وهذا الملجأ هو عالم العوامة والمخدرات والهروب ، حيث يعيش ويدير ليالى الأنس للأصدقاء ، وتنتهى الرواية وعالم العوامة قد تحطم ، ولم يبق « لأنيس زكى » ثمة ملجأ من الحياة ، لا مادى ولا معنوى ، وما بين البداية والنهاية تستطيل رحلة المسطول الأبدى لا عبر الحاضر فحسب ، بل عبر الكثير من مستويات التاريخ ، وسؤال الإنسان الدائب على لسانه ، لم كان هذا ؟ وما معنى كل هذا ؟ ولم الإختلال والقهر فى المجتمع والسكون ؟ ولم يتحتم على بدايات الإنسان المنتصرة أن تنتهى إلى نهايات منكسرة ؟ ونفس السؤال الذى يقطر المعاناة عند « أنيس زكى » يتحول إلى قطعة لبان يلوكها المثقفون من رواد العوامة وهم يثرثرون . ورحلة « سمارة بهجت » هى رحلة الإنسان الذى يبدأ البدايات المنتصرة وينتهى بالنهايات المنكسرة . و « سمارة بهجت » فتاة المبادئ والطبقة الوسطى والنظرة السطحية إلى الناس والأشياء تبدأ رحلة اكتشاف الواقع ومن خلال الواقع اكتشاف الذات ، وتنهيها فى العوامة . وهى تهبط على العوامة منتصرة ، كما يهبط الإنسان على سطح القمر ، مؤمنة إيمانا لا يتزعزع باختلافها عن رواد العوامة ، وبقدراتها الفردية على إحداث التغير ، وعلى انتزاع هؤلاء الناس أو بعضهم من عالمهم الهروبى إلى عالم الواقع ، وجاهلة كل الجهل بالعوامل الحقيقية التى تتحكم فى هذا الواقع ، وتصيره على ما صار عليه . وهى تخرج من العوامة وقد انتهى الحدث وقد تغيرت دون أن تغير أحدا ، وقد أدركت الحدود الضيقة التى تحد قدراتها الفردية والتى تحد قدرات الطبقة الوسطى التى تنتمى إليها ، أو الطبقة الهابطة كما تسميها . وهى تخرج

من العوامة وقد تعلمت ما لم تكن تعلم عن واقع الحياة الذى تحتك به احتكاكا حقيقيا ربما للمرة الأولى ، وعن القوى التى تتحكم فى هذا الواقع وتفرض عليه الاختلال فرضا . والرحلة المادية التى تنطوى عليها هذه الرواية ، والتى يشترك فيها رواد العوامة جميعا من مثقفى الطبقة الوسطى تستوعب هذه الرحلات جميعا ، وتحمل دلالة ذات مغزى على جانب كبير من الأهمية . فالجميع يخرجون فى نزهة بسيارة تنتهى بمقتل إنسان ريفى بسيط تحت عجلات السيارة . وبعد عدة مشاحنات بين رواد العوامة من المثقفين تدور حول ضرورة تحمل مسئولية قتل الإنسان البسيط من عدمها ، تنتهى بتدمير عالم العوامة ، يتم الاتفاق بين الجميع من رواد العوامة الفائقين منهم والمسطولين المبدئيين منهم وغير المبدئيين على التنصل من مسئولية قتل الإنسان البسيط ، وعلى التكتم على جريمة القتل والتستر على القاتل أو مجموعة القتلة . وهكذا ينتهى الإنسان البسيط ، الذى تقتله دائما وأبدا ثرثرة المثقفين ، وهكذا يهدر دمه ، ويتنصل دائما وأبدا من جريمة قتله المثقفون . ولا أحد يفلت من هذه الرحلة القاتلة إلا « عم عبده » بواب العوامة ، والفلاح القادم من الأرياف ، ربما مثلما لا يفلت أحد فى « **ميرامار** » إلا « زهرة » الفلاحة الكادحة القادمة من الأرياف . وربما كان « عم عبده » يكتسب فى « **الثرثرة** » من الأبعاد الأسطورية مالا تكتسبه « **زهرة** » فى « **ميرامار** » ، وربما كان هو إنسان الدلتا القديم الذى خلق بإصراره ، الحياة من عدم من قديم الزمان ، وربما لم تكن زهرة كذلك ، فهى مجرد خادمة ريفية بالرغم مما يذهب إليه بعض النقاد من أنها ترمز إلى مصر ، وما أسهل ما يجعل بعض النقاد هذه الشخصية أو تلك ترمز إلى مصر . وعلى كل فلست هنا فى معرض التدليل على فساد هذه الدعوى ، وإنما ما يهمنى فى المقام الأول هو إبراز الانتماء الطبقى لكل من « عم عبده » فى « **الثرثرة** » ، و « زهرة » فى « **ميرامار** » ، فكل منهما فلاح ينتمى للطبقات الكادحة ، ولا ينتمى للطبقة الوسطى التى يسميها نجيب محفوظ بالطبقة الهابطة أو الهالكة .

وقبل أن أعرض «**الميرامار**» ، فى محاولة لإدراجها فى إطار الشكل المميز لهذه المرحلة يتحتم على أن أعرض «**للسمان والخريف**» ، وأن أوضح العلاقة الوثيقة التى تربط بين هاتين الروايتين ، فهما تعالجان نفس التيمة من حيث هما تسجلان وطأة التغير الاجتماعى على مجموعة من الناس ، وترددان فى نفس الوقت الأصداء الميتافيزيقية التى تتردد فى هذه المرحلة . وإن كنت أميل إلى الاعتقاد أن التيمة فى « **السمان والخريف** » لم تلق تجسيدها الدرامى إلا فى « **ميرامار** » ، مع الأخذ فى الاعتبار المدة الزمانية التى تفصل بين

الروايتين . والتغيرات فى الأحداث التى طرأت فى هذه المدة الزمانية ، والتى سببت تغيرا ملحوظا فى رؤية المؤلف للأشياء .

ومن المفروض فى « **السمان والخريف** » أن نلمس وطأة التغير الاجتماعى على مجموعة من الناس خلال مدة زمانية طويلة تزيد على السنوات الأربع . وبعض أفراد هذه المجموعة أشباه ونقائض للشخصية الرئيسية . وهى شخصية « عيسى الدباغ » ، والبعض الآخر لا يقف موقف التشابه ولا التناقض من هذه الشخصية .. والتغير الاجتماعى يمس تلك المجموعة من الناس بأشكال مختلفة أحيانا ، ومتشابهة أحيانا أخرى ، فالبعض يتسلق الموجة الثورية . والبعض يقف فى حيرة كحيرة « عيسى الدباغ » ، والبعض يلجأ إلى التصوف . ونحن نتلقى الحدث فى « **السمان والخريف** » من زاوية قريبة أشد القرب من وعى الشخصية الرئيسية . ولكن بطريقة تختلف عن الطريقة التى نتلقى بها الحدث من وعى الشخصية فى « **اللص والكلاب** » على وجه المثال . **فالأسلوب هنا لا يعتمد على المنولوج غير المباشر الذى يتيح نقلات زمانية ومكانية ، بل هو وصف لمجرى الشعور أشبه مايكون بالسرد التقليدى . والكاتب يطرق وعى الشخصية ويحجم عن اقتحامه ، ربما نتيجة لإدراكه أن عالم الروائى أوسع من أن تستوعبه شخصية واحدة . غير أن هذا الإحجام لا يفيده فى كثير . فطول المدة الزمانية التى يعرض لها الكاتب واحتشادها بالأحداث من ٥٢ إلى ٥٦ ، ووطأتها على العديد من الأشخاص أكبر من أن يتسع لها وعى شخصية واحدة ، سواء دخلنا وعى هذه الشخصية ، أم اكتفينا بوصف هذا الوعى من الخارج .**

ووعى « عيسى الدباغ » الداخلى يتشكل بالعالم الخارجى حوله ، يتأثر به ولا يؤثر فيه . ويبقى فى النهاية منعزلا عاجزاً بحالته الفردية المحددة عن تجسيد أبعاد هذا العالم الخارجى المتعدد الزوايا . ومن ثم فنحن نلمس وطأة التغير الاجتماعى على « عيسى الدباغ » ولا نلمسه على بقية الشخصيات ، التى نرقبها من الخارج تماما كما يرقبها « عيسى الدباغ » ! . وهذا هو السبب الذى يجعلنا نخرج من هذه الرواية التى تتشابه باختلاف عن بقية الروايات . بشعور بأن شيئا ما لم يكتمل . وربما كان إدراك نجيب محفوظ لهذه الحقيقة . سواء عن وعى أو بلا وعى ، هو الذى جعله يتتبع وطأة التغير الاجتماعى على مجموعة من الناس بطريقة مختلفة تمام الاختلاف فى « **ميرامار** » . فالمدة الزمانية تقصر فى «**ميرامار**» . والحدث يتكثف فى مكان واحد تتجمع فيه شخصيات ممثلة لقطاعات طبقية فى المجتمع . ونحن لا نتلقى الحدث من وعى شخصية واحدة ، بل من وعى أربع

شخصيات اختيرت بعناية فائقة ، كالشخصيات الصانعة للحدث « **البحيرى ومنصور باهى** » والممثلة للجذور والمسببات التى تجعل التهلكة المادية «للبحيرى» ، والمعنوية « لباهى » مبررة « **عامر وجدى وحسنى علام** » .

ورغم ميل الأسلوب هنا إلى الناحية التقليدية التى تنأى به عن الصفة المميزة لأسلوب هذه المرحلة ، فالبناء ينخرط فى إطار الشكل المميز أو فى إطار الرحلة .

ورحلة « عيسى الدباغ » سواء على المستوى المادى أو المستوى المعنوى واضحة للغاية . و « عيسى » ، بعد أن اقتلعه التغير من وظيفته ، وحرمه خطيبته ، يقلع ماديا ومعنويا فى رحلة يبحث فيها عن المعنى من خلال الانتماء إلى شىء ما ، ليس هو بالماضى الذى يكفر به إبان الحدث ، ولا الحاضر الذى يحاول ويعجز عن الإيمان به ، ولا بالزوجة العقيم التى ارتبط بها إبان الحدث ارتباطا قائما على المنفعة المادية ، والتى انفصل عنها بعد أن تم له الانسلاخ عن ماض ملوث وحاضر ملوث . وربما تجسد الانتماء الذى يسعى إليه « عيسى الدباغ » على المستوى الخاص ، فى امرأة الشارع التى تجاوزت القهر الاجتماعى ، وتحولت من مومس إلى أم ترعى بنتا من صلبه ، وعلى المستوى العام ، فى الماضى البعيد البرىء من التلوث كما يتوهمه « عيسى » متمثلا فى **سعد زغلول** ، أو المستقبل البرىء من التلوث متمثلا فى الشاب الذى لايزال رغم التغير يمسك بوردته الحمراء . وتنتهى « **السمان والخريف** » وهدف الرحلة لم يتحقق ، و « عيسى » يسعى إلى الأم ريرى ، وهى ترفضه ، ويسعى خلف الشاب الذى يحمل الوردة الحمراء ، ولا ندرى على وجه التحديد مدى قدرته على اللحاق به . ولكننا مع ظهور ثرثرة فوق النيل نتشكك فى قدرة عيسى الدباغ الذى ينتمى إلى الطبقة الهابطة على اللحاق بالشاب الذى يحمل الوردة الحمراء ومع ظهور « ميرامار » و « منصور باهى » فى نطاق « ميرامار » نبدأ فى التشكك فى جدوى هذا اللحاق . فنجيب محفوظ ينفض يديه فى « **الثرثرة** » وفى « **ميرامار** » من الطبقات الهابطة . والأمل مازال موجودا ، ولكنه موجود فى المقام الأول خارج هذه الطبقات وبالتحديد بين أفراد الطبقات الكادحة . وربما يفسر هذا لِمَ لم يفلت من جحيم ميرامار إلا « زهرة » الفلاحة العاملة . ويقودنى هذا بالضرورة إلى الحديث عن « ميرامار » كرحلة نجيب الدائبة فى هذه المرحلة لاكتشاف الواقع من حوله ، وكأسلوب نجيب محفوظ الدائب فى هذه المرحلة لتقييم هذا الواقع .

وكل شخصية فى « ميرامار » تقلع فى رحلة ، تتوقف إبانها لفترة قد تقصر وقد تطول بحيث تستوعب العمر ، فى بنسيون ميرامار . وهذا البنسيون أشبه مايكون بطبقة من

طبقات جحيم دانتي ، تنطوى للإنسان إما على التدمير وإما على التطهير ، على الموت أو على البعث ، على النهاية أو على البداية . وجحيم نجيب محفوظ هو الماضى بكل تراثه المدمر الثقيل ، بكل قيوده ومعوقاته وأوزاره التى تتحكم فى عنصره ، وتحد من قدرته على الحركة . وبنسيون ميرامار أو الجحيم ، هو التجسيد الحى لماض تحكم فيه الاستعمار فى تحالف مع الاحتكار الأجنبى والإقطاع المصرى . وماريانا صاحبة البنسيون زوجة سابقة لضابط إنجليزى من قوات الاحتلال ، ولاحتكارى أجنبى وعشيقة سابقة لإقطاعى مصرى هو طلبة مرزوق ، وصديقة سابقة ولاحقة لضابط المباحث والأخ الأكبر لمنصور باهى . وكل من شخصيات ميرامار ينحبس لفترة فى هذه البؤرة .

ورحلة « عامر وجدى » الصحفى القديم ، والمناضل الثورى القديم ، والمتشكك القديم الذى يفقد الإيمان الدينى ويصارع ليستعيده ، هى رحلة الموت . ومن ثم فالقهر الذى يعانى منه قهر ميتافيزيقى واجتماعى معا . وقد جاء إلى البنسيون أو إلى الماضى ليموت حيث يعرفه أحد . فما من أحد يعرفه فى الحاضر ، وما من أحد يعرفه من الماضى ، سوى « ماريانا » ، التى ترمز لكل مايمقته وهو المناضل الثورى القديم .

والبنسيون بالنسبة إليه هو الجحيم . ولكن الجحيم الذى يعرفنا ونعرفه ، خير من الجنة التى تجهلنا ونجهلها . وأن يسقطنا التغير فلا يتعرف علينا أحد شىء قاس ، وأن يسقطنا الزمن فنموت ، دون أن يعرفنا أحد شىء أشد قسوة . والتغير الاجتماعى قد أسقط عامر وجدى وكل مايمثله ، وكأن لم يكن . والزمن قد أسلمه أو كاد ، إلى الموت دون أن يشهد أحد أنه عاش ، سوى ماريانا التى عاصرته . ويبدأ الحدث وينتهى وعامر وجدى ينتظر الموت فى البنسيون ، يرقب الأحداث دون أن يصنعها . وإن كان بمعنى أو آخر قد صنعها منذ زمن طويل . فكل من منصور باهى وسرحان البحيرى وحسنى علام وريث وامتداد لهذا الرجل الذى لم يحسم أبدا الصراع الدائر فى ذاته . بين الشك واليقين ، وبين العقيدة والفعل . أو الفكر والفعل ، والذى لم يخرج أبدا بعقيدة مانعة شاملة تتعرض لكل ألوان القهر الاجتماعى وتملك القدرة على تجاوزها ، والذى أمسك دائما وأبداً العصاة من الوسط ، وعرف وتقبل التنازلات والحلول الوسط ، وخرج من الحياة بالعقم ، وبمغامرات نسائية عابرة ، وبورثة يتسمون بنفس العقم .

وطلبة منصور الأقطاعى المصرى الذى أممت الثورة أرضه يقلع إلى البنسيون فى رحلة معنوية من المفروض أن تنتهى برحلة مادية إلى الكويت . وهو يحاول أثناء الرحلة المعنوية ويفشل ، فى إحياء الماضى من عدم . فمحاولاته لتجديد الحلف القديم أو علاقاته برفيقته

« ماريانا » ، زوجة المستعمر والرأسمالى الأجنبى ، محاولات تبوء بالفشل .

ورحلة حسنى علام هى فى النهاية رحلة تدمير للذات ، وهى رحلة لا تكتمل أبعادها إلا بتوقفه فى بنسيون ميرامار . وحسنى علام صاحب المائة فدان ، يأتى للإسكندرية ليبدأ مشروعا تجاريا ويخرج من البنسيون وقد تعرف على صفية الراقصة .. وتمخض المشروع عن ماخور يجسد هلاكه المعنوى . والثورة لاتمس أملاك حسنى علام فهو من أصحاب المائة فدان ، ولكنها تصيبه بتغيير القيم الاجتماعية ، مما يجعل قريبة له ترفض الارتباط به بالزواج لأنه لا يحمل شهادة علمية . ونتيجة لهذا الرفض يندفع حسنى علام فى رحلة للإنسلاخ عن ماضيه وأسرته وطبقته ومجتمعه ووطنه عن طريق الانغماس فى الجسد ، وعن طريق السرعة الجنونية بالسيارة ، تلك السرعة المشيرة إلى الهلاك المادى المنتظر ، والموحية بالهلاك النفسى المؤكد . وينتهى الحادث وقد تكاملت رحلة حسنى علام لتدمير الذات .

ويكتسب توقف « سرحان البحيرى » فى بنسيون ميرامار دلالة من حيث توقيت هذا التوقف . فهو ينحبس فى البنسيون ، أو فى بؤرة الماضى ، فى نفس اللحظة الروائية التى يحسم فيها الصراع الدائر فى نفسه لصالح خيانة كل قيمة إنسانية فى حياته ، سواء على المستوى العام أو الخاص . وهو يدخل البنسيون عاقدا العزم على خيانة الشركة التى يعمل فيها ، والاشتراكية التى يتشدق بها ، وعلى الاستيلاء على أموال الشعب وعلى « زهرة » الفتاة الريفية معا . وتشهد فترة التوقف فى البنسيون إيغال سرحان البحيرى فى الخيانة على المستويين الخاص والعام ، كما تشهد أيضا نهاية رحلة الخيانة بالانتحار عندما يتكشف أمر السرقة . وبذلك تتكامل رحلة سرحان البحيرى فى بؤرة الماضى متجاوزة مرحلة التدمير المعنوية إلى مرحلة التدمير المادية .

ويشهد البنسيون مصرع « منصور باهى » المعنوى كما يشهد مصرع « سرحان البحيرى » المادى . وتوقف منصور باهى فى البنسيون ، وبالتالى فى بؤرة الماضى ، يسجل بداية النهاية بالنسبة إليه . فهذا التوقف ينطوى على انصياع للقهر الاجتماعى سواء على المستوى الأسرى أو على المستوى العام ، وهو بهذا التوقف يسجل تخليه عن القضية التى يعمل من أجلها ، والعقيدة التى يؤمن بها . ويبدأ طريق الانفصال بين الفكر والفعل أو طريق الجحيم كما يسميه ، حين يتوفر للإنسان الإيمان ويفتقد القدرة على العمل بما يؤمن به . وكما يشهد النسيون إيغال سرحان البحيرى فى رحلة الخيانة يشهد إيغال منصور باهى أيضا فى رحلة خيانة من نوع آخر ، والتمزق مابين الرغبة فى الفعل ، وانعدام القدرة على

الفعل يدفعه إلى التخلى لا عن عقيدته فحسب ، بل عن المرأة التى يحبها ، والتى يهجرها بعد أن يسلبها من أستاذه وصديقه ، ويدفعه إلى حالة أشبه ماتكون بالجنون يختلط فيها الواقع بالحلم ، ويتوهم فى ظلها أنه قتل سرحان البحيرى أو بالأحرى قتل القوى المتسببة فى خيانته لذاته .

ولا يتبقى إلا رحلة زهرة أو المنفية الوحيدة فى البنسيون كما يقول عنها منصور باهى . والتغير فى القيم الذى صاحب التغير الاجتماعى هو الذى يقتلع زهرة من قريتها ويلقى بها فى براثن الماضى ، وهى تقلع فى رحلة إلى المستقبل . فزهرة ترفض أن تتزوج رجلا طاعنا فى السن ، وتهرب إلى الإسكندرية لتفلت من هذا المصير ، وتنحبس فى الجحيم فترة ، لتنصهر وتتطهر وتخرج منه أقوى مما دخلت . ورحلة زهرة هى الرحلة الوحيدة التى تنتهى بالنجاح ، وإن انطوت على إخفاق ظاهرى . فأحدا ما لن يملك أن يقهر زهرة بعد أن مرت بمرحلة التطهير بنجاح .

* * *

وأرجو أن أكون قد نجحت إلى حد ما ، وفى حدود المساحة المتاحة لى فى التدليل على أن **ميرامار** ليست سوى تنويعة على نفس أسس البناء التى تكمن فى روايات هذه الفترة ، ذلك البناء الذى يتضمن رحلة لها بداية حاسمة محددة ونهاية حاسمة محددة ، ويضم مابين البداية والنهاية ، تعرف الإنسان على بعض الحقائق الأساسية فى الحياة . وعلى قبل أن أنتهى من الرواية أن أعرج على الأسلوب .

ونحن نتلقى الحدث فى **ميرامار** من وعى أربع شخصيات هى على التوالى عامر وجدى وحسنى علام وسرحان البحيرى ومنصور باهى . غير أن الحدث فى مجموعة يبدأ وينتهى من وعى عامر وجدى ، ربما لأن هذا الوعى هو القادر على أن يمنحنا الخلفية المتكاملة المدعمة للحدث ، سواء على الصعيد الاجتماعى أو الميتافيزيقى . والقهر الذى يعانى منه عامر وجدى وهو يواجه حتمية الموت ليس قهرا ميتافيزيقا فحسب ، بل هو قهر اجتماعى أيضا . وهذا القهر الاجتماعى ليس قهراً يقتصر على فترة التغير الاجتماعى التى أسقطته ، بل هو يمتد أيضا ليغطى القهر الاجتماعى الذى تعرضت له مصر بداية من ثورة **١٩١٩** . ورؤية عامر وجدى للحقيقة لاتمنحنا الخلفية التى تدعم الحدث ، بل تقوم إلى جانب ذلك بمعادلة وتقييم وجهة نظر كل من حسنى علام وسرحان البحيرى ومنصور باهى ، الذى يمثل كل منهم امتدادا لعامر وجدى فى اتجاه مختلف . وكل هذه الاعتبارات تفرض

مستلزمات خاصة تجعل الأسلوب يتشابه فى هذه الرواية مع الأسلوب المميز لأسلوب المرحلة مع اختلاف رئيسى .

فنحن نتلقى الحدث من وعى كل شخصية من هذه الشخصيات كما نتلقاه من وعى الشخصية فى « **اللص والكلاب** » أو « **الشحات** » ، ولكن باختلاف ، والكاتب يعتمد هنا على المونتاج أو النقلات الزمانية والمكانية المتعارضة والمتشابهة كقاعدة للسرد الروائى ، كما يفعل فى « **الشحات** » ، ولكن فى اختلاف .

وبينما يكتمل التشابه فى تتبع مجرى الشعور لعمر الحمزاوى فى « **الشحات** » ، ولمنصور باهى فى « ميرامار » ، حيث تتداعى الفواصل بين المستويات الزمانية والمكانية ، وبين الحقيقة الداخلية والخارجية ، والحلم والحقيقة الموضوعية ، والوهم والواقع ، يختلف الأمر فى تتبع الكاتب لوعى بقية الشخصيات ، وخاصة فى تتبعه لوعى عامر وجدى . ورغم استخدام الكاتب للمستويات الزمانية والمكانية ولانتقاله بين هذه المستويات الماضية والحاضرة ، فالماضى هنا لايستتار كما يستتار فى روايات مجرى الشعور ، بحيث تتداعى الفواصل بين المستويات ، وتتداخل الحقيقة الذاتية والموضوعية وتختلط فى الوعى ، بل يستتار الماضى كذكريات ، أو كلحظات قائمة بذاتها ، يتيح استخدام المونتاج تجميعها فى بانوراما تشكل خلفية الحدث . وطبيعة المادة هى التى تملى هنا الخروج عن أسلوب روايات مجرى الشعور إلى أسلوب أميل إلى أسلوب السرد التقليدى . فالماضى هنا يشكل الخلفية الموضوعية التى تغنى الحدث بالمبررات ، وهذا الوضع يحتم تتبع هذا الماضى كحقيقة موضوعية مستقلة بذاتها ، لا كجزء لا يتجزأ من وعى الشخصية ، أو من عالم الشخصية الداخلى . ومن ثم فالتشابه قائم فى الأسلوب وإن اعتراه الاختلاف . والاختلاف لا ينأى بالأسلوب بحال نأيا كاملا عن الأسلوب السائد فى هذه المرحلة .

وإذا سلمنا بأن الشكل يتكرر بصورة أو أخرى فى كل روايات هذه المرحلة بداية من «**اللص والكلاب**» ، وانتهاء «**بميرامار**» ترتب على هذا التسليم ، بالضرورة ، أكثرة من نتيجة . فالشكل هنا لم يعد مجرد ضرورة فنية عابرة تخدم مادة عابرة ، ولا هو وسيلة تعبيرية حديثة يساير بها الكاتب الوسائل التعبيرية الحديثة ، بل هو شىء أكثر حيوية ، وأكثر أهمية بالنسبة للكاتب ، فهو ليس بشكل ، ولكنه الشكل الذى يجسد دراميا رؤية الكاتب للحقيقة فى المرحلة التى نحن بصددها ، وهو ليس بمجرد إطار ، ولكنه الإطار الذى يصالح بين أطراف الصراع العميق الذى تنطوى عليه هذه الرؤية .

وقد صرح نجيب محفوظ أكثر من مرة بأن شخصية **«كمال»** فى **«الثلاثية»** إنما هى التصوير الفنى لشخصيته فى الواقع . وأنا أعتقد أن الأعمال الفنية للكاتب يكمل بعضها البعض وتلقى الضوء على بعضها البعض ، وإن كنت لا أميل عادة إلى تفسير أعمال الكاتب بالرجوع إلى تاريخ حياته ، وإلى التطورات النفسية العميقة التى يمر بها خلال هذه الحياة . وبالرغم من ذلك فأنا لا أملك سوى أن أرجع التناقضات الرئيسية فى روايات المرحلة التى تبدأ **«باللص والكلاب»** ، إلى بذورها فى تناقضات شخصية كمال فى **«الثلاثية»** ، وسوى أن أرى فى الشكل الجديد الشكل الذى يجسم رؤية «كمال» للحقيقة ، وهى تتطور ، وهى تتغير ، وهى تستكمل أبعادها المنطقية . وهى تحمل إلى أقصى نهايات تتحملها هذه الأبعاد المنطقية ، وسوى أن أرى فى الإطار الجديد الإطار الذى يصالح بين أطراف الصراع العميق الذى تنطوى عليه هذه الرؤية .

وكمال فى **«قصر الشوق»** يتمزق بين الدين والعلم (ص ٣٧١) ، وينصب نفسه ندا يقاضى الحساب القوى المسئولة عن اختلال الكون (ص ٤١٢) . والاختلال فى المجتمع يؤرقه بمدى مايؤرقه الاختلال فى الكون . وهو فى **«السكرية»** يتساءل بالليل عن معنى وجوده ذلك اللغز القائم بين لغزين وفى الصباح يضطرم فؤاده بالثورة على الإنجليز وفى الليل تدعوه الأخوة العامة المعذبة -أخوته لبنى الإنسان- للتعادل أمام لغز القضاء . (ص ٤٤) وهو نتيجة لتمرده على القوى المسئولة عن الاختلال فى الكون يتنكر لقيمها ويفقد إيمانه بالحقيقة كحقيقة يقينية ، ويتساءل فى **«السكرية»** : ما الحقيقة ؟ ما القيم ؟ ما أى شىء ؟ إنى أحيانا أشعر بتأنيب ضميرى لفعل الخير كالذى أشعر به عند الوقوع فى الشر (ص ١٢٦) . والحتمية التى تنبع نتيجة للوراثة وللبيئة ولمختلف العوامل الاجتماعية تشغل باله بمدى ماتشغل باله المصادفة التى يردها إلى الاختلال فى الكون (قصر الشوق ص ٤٠٢) . ولأن كمال يواجه كل هذه المتناقضات فهو يتمزق بين الرغبة فى الموت والرغبة فى الحياة (قصر الشوق ص ٣٨٦) ، وبين : وهج الغريزة ونسمة التصوف (السكرية ص ١٣١) . وإلى جانب هذه التناقضات الرئيسية نجد عند «كمال» فى **«الثلاثية»** تناقضات أخرى فرعية كالتناقض بين الفن والعلم ، والقلب والعقل ، والإيمان الحدسى والإيمان العقلى .

وقد جسدت **«أولاد حارتنا»** رؤية كمال للحقيقة من حيث المحتوى أو المضمون ، وإن لم توفق فى تجسيد هذه الرؤية تجسيدا فنيا يتوفر له الشكل الذى يحتوى هذه الرؤية ويعكسها ويكشف ويعلق على طبيعتها . ولذلك **«فأولاد حارتنا»** تمنحنا بصورتها الخام

المزيد من البصيرة بالتناقضات التى تنطوى عليها رؤية الكاتب للحقيقة . ولست فى مجال التعرض لرؤية الكاتب للحقيقة فى اكتمالها فى « **أولاد حارتنا** » ، ولكنى سأكتفى هنا بالإشارة إشارة عابرة إلى بعض التناقضات الرئيسية التى تنطوى عليها هذه الرؤية . فرفض « الجبلاوى » يقوم جنبا إلى جنب مع تشوق عميق إلى التوصل للجبلاوى . وأهل حارتنا لايكفون يستنزلون اللعنات على الجبلاوى ، ولا يكفون فى ذات الوقت عن الاستغاثة به لنجدتهم ، وهم يقتلون الجبلاوى فى أنفسهم ويسعون إلى إحيائه ، والندم يعتريهم لأنهم قتلوه . وهم لايكتفون بمقاضاته الحساب ، بل يسعون بعد قتله أن يكونوه . والقتل وفقا لهم هو الوجه الآخر من وجوه الخلق . والتناقضات الموجودة بصورة فرعية عند كمال فى **الثلاثية** ، تصبح الأساس الرئيسى الذى ينبنى عليه الحدث الروائى فى « **أولاد حارتنا** » . وإن لم تلق الشكل الذى يمنحها التجسيم الدرامى كما قلت . والتناقضات هنا تحمل إلى مدى أوسع ، ولكنها لاتبلغ آخر مداها المنطقى إلا فى المرحلة التى تبدأ مع « اللص والكلاب » . فمواجهة الاختلال فى الكون يؤدى بالضرورة إلى التساؤل عن ماهية هذا الكون وعن ماهية القيم التى تتحكم فيه . وتنصيب الإنسان نفسه ندا للقوى التى تتحكم فى الكون يؤدى بالضرورة إلى تضخم عالمه الذاتى ، وبالتالى إلى اهتزاز الحقيقة الموضوعية ثم إلى التشكك أصلا فى يقينية الحقيقة الموضوعية .. وهذا ماسنلقاه فى المرحلة التى تبدأ مع اللص والكلاب .

وسنلقى فيما نلقى فى روايات هذه المرحلة أطراف الصراع العميق التى تنطوى عليها رؤية الكاتب للحقيقة . الصراع بين العلم والغيبيات ، بين العقائد المكتسبة والموروثة ، بين العنصر الاجتماعى والميتافيزيقى ، بين الحقيقية الحتمية العلمية كعامل يتحكم فى المجتمع ، وبين القدرية كعامل يجسد الخلل فى الكون والمجتمع ، بين العقل والحدس ، بين العلم والفن ، بين المنهج العقلانى والمنهج الحدسى ، بين تصور كل هذه العناصر كنقائض وبين تصورها كأشباه ، بين تقبل كل هذه العناصر كحقائق موضوعية ، وبين التشكك أصلا فيما تواضعنا على تسميته بالحقيقة الموضوعية ، بين العالم الخارجى للإنسان وعالمه الداخلى ، بين الواقع من ناحية ، والحلم والوهم من ناحية أخرى ، بين تقبل الحياة ورفضها ، بين الإقبال والإحجام ، بين الفكر والفعل ، بين الإرادة وتنفيذ الإرادة ، بين الرغبة فى الانتماء والعزوف عن الإنتماء ، بين التشوق إلى إيجاد معنى للحياة ، سواء أكان هذا المعنى ينبع من أساس اجتماعى أو ميتافيزيقى ، وبين اليأس من إيجاد معنى للحياة ، ينبع من التشكك أحيانا فى ماهية الوجود ذاته . وسنلقى فى روايات

هذه المرحلة أطراف الصراع هذه وقد التقت أخيرا بالأسلوب الذى يجسدها دراميا ، وبالبناء الذى يجسدها دراميا ، وبالشكل الذى يصالح بين النقائض التى تنطوى عليها .

فالأسلوب الذى استحدثه نجيب محفوظ مع **اللص والكلاب** يحطم الفاصل بين الحقيقة الداخلية للشخصية وبين الحقيقة الخارجية لها ، بين الوهم وبين الواقع ، بين الحلم والحقيقة الموضوعية ، بين حقيقة الشخصية وحقيقة غيرها من الشخصيات ، فى تفاوت يختلف من رواية إلى أخرى ، وجانب منها يغلب الآخر أو يعادله ، يصالح بين طرفى التناقض فى رؤية الكاتب ، لا فى رؤية الشخصية الرئيسية ، ويحسم الصراع الذى تنطوى عليه رؤية الكاتب ، لا رؤية الشخصية ، فصراع الشخصية لا يحسم أبدا فى روايات هذه المرحلة إلا بالموت .

والبناء الروائى الذى استحدثه نجيب محفوظ فى اللص والكلاب يتشكل فى شكل رحلة من رواية إلى أخرى ، ولكنه يقوم دائما على نفس الأسس ، نفس الإطار الواسع الذى يعادل حقيقة الشخصية الرئيسية ، بحقيقة أو حقائق تشابه حقيقة الشخصية أو تناقضها ، مستخلصا أكثر من وجه لنفس الحقيقة ، ومصالحا للتناقضات الأساسية التى تتحكم فى رؤية الكاتب للحقيقة . ونحن نلتقى بالبناء الروائى الذى يستوعب ماهو أكثر من رؤية الشخصية للحقيقة ، حدسية كانت أو علمية ، أو مبنية على التمزق بين الحدس والعلم كما هو غالباً ، ويستوعب ماهو أكثر من مسعى الشخصية اجتماعيا كان أم ميتافيزيقيا ناجحا كان أم فاشلا ، وهو فى أغلب الأمر فاشل ، ويستوعب ماهو أكثر من اكتشافات الشخصية وهى تصطدم بالتغيرات الأساسية فى المجتمع وبالاختلال الأساسى فى المجتمع والكون . وهو يستوعب أكثر من كل هذا ، حين يقيم ويعادل حقائق الشخصية بحقائق مناقضة لحقائق الشخصية ، مصالحا بين النقائض ، موحيا بأنها أشباه أحيانا ، ومبرزا للأوجه المتعددة للحقيقة الواحدة .

وأنا أكتب هذا الكلام ورحلة نجيب محفوظ قد اكتملت فى هذا الاتجاه أو كادت ، وهو قد تخفف ما بين اللص والكلاب وميرامار عن الكثير ، والإطار الروائى الذى اتسع له طيلة هذه الرحلة قد بدأ يضيق . وهو يبحث الآن جادا عن إطار جديد ، تفرضه رؤية للأشياء قد تغيرت فى مسار الرحلة وتجددت ، ورؤية للأشياء عانت اهتزازا عنيفا مع أحداث يونيو سنة ١٩٦٧ .

عن مجلة « الهلال »
عدد فبراير ١٩٧٠



قصصه القصيرة

د . شكرى عياد

عاد الأستاذ نجيب محفوظ إلى كتابة القصة القصيرة فكان آخر ما قرأناه له قصتين : واحدة بعنوان « موعد » والأخرى بعنوان « الجامع فى الدرب » نشرتا فى أهرام الجمعة فى شهرى فبراير ومارس . وقد جرب نجيب محفوظ القصة القصيرة فى أول عهده بالإنتاج الأدبى حين كان ينشر فى مجلة « الرواية » بين سنتى ١٩٣٧ و ١٩٣٩ ، قصصه القصيرة التى ضمنها مجموعته « همس الجنون » فيما بعد . ولعل هذه التجارب الأولى هى التى دعت نجيب محفوظ إلى العكوف على فن الرواية الطويلة بدلا من القصة القصيرة هذه السنين الطويلة ، حتى أخرج لنا رواياته الكبيرة عن القاهرة القديمة وتوجها بثلاثية « بين القصرين » . فالأستاذ نجيب محفوظ أديب دارس لا يكئ على الموهبة وحدها ولا يتنقل بين فنون الأدب إلا عن إدراك عميق لخصائص كل فن ، ولابد أنه لاحظ ـ بفطرته أو بدراسته ـ أن تجاربه الأولى فى القصة القصيرة تكشف عن اتجاه أصيل إلى مايمكننا أن نسميه « رسم الحياة » ، وأن هذا الاتجاه إنما يجد إطاره الفنى الحقيقى فى الرواية الطويلة ، فكانت أعماله الروائية بعد ذلك أمثلة ممتازة للبناء الروائى الكبير الذى يأسر القارئ ويستولى عليه ويجعله يعيش فى جوه ، واستطاع نجيب محفوظ فى هذه الأعمال الكبيرة أن يكتب سجلا ضخما لبيئته وعصره ، على طريقة الكتاب الواقعيين . وهاقد عاد الأستاذ نجيب محفوظ إلى القصة القصير .

فى هذه العودة نجد جهد الكاتب الكبير الذى لايزال يكتشف دائما زوايا جديدة من نفسه ، فيتلمس بقدراته المرنة الخلاقة وسائل جديدة للتعبير . فالقصة القصيرة ، حين يعود إليها نجيب اليوم ، هى بالنسبة إليه وسيلة جديدة للتعبير . فقد انتهت قصصه القصيرة الأولى عند مرحلة معينة من مراحل نضجه ، أما هذه المرحلة الجديدة فإن كاتبنا يدخلها مزودا بتجارب فنية ضخمة ، فله لغته الفنية المتميزة ، وأسلوبه فى الحوار ، وطريقته فى رسم الشخصيات ، ولديه ، فوق ذلك كله ، القدرة الفنية الكبرى التى تحول هذه الخصائص كلها إلى أدوات فنية طيعة ، مع أنها قد تصبح أوزارا تقيد حركة

الكاتب وتتلف عمله ، وأعنى بهذه القدرة الفنية الكبرى ، المرونة التى سبق أن أشرت إليها ، وهى التى تساعد الكاتب على الابتكار ، وترشده لا إلى مايجب عمله فحسب ، بل إلى ما لا يجب عمله أيضا ، وقد يكون هذا أهم للفنان .

والنظر الدقيق المستأنى إلى قصتى « موعد » و « الجامع فى الدرب » على ضوء هذه المعايير ، يكشف عن مستويين متباعدين فى التحقيق :

قصة « موعد » تبدأ بخواطر زوجة شابة :

« أسعد ما فى اليوم هو هذا الوقت من الليل . انتهت متاعب الواجبات ، استقر كل شىء فى موضعه على أحسن حال ، حتى المطبخ بات أنيقا نظيفا كأنه معروض للبيع ، الخادم أوت إلى غرفتها لتنام ، لم تبق إلا جلسة مريحة طويلة يبهجها الحب العائلى ، حول الراديو المردد لشتى المسرات . ولولو الصغيرة لا تنام ، لا تود أن تنام ، ولا أن تكف عن اللعب والشقاوة : ولكن هذا السيد ، هذا الزوج السعيد ، ما باله . لولو الصغيرة لاتدع لها فرصة للتفكير . إنها ترمى بنفسها عليها بلا نذير ، ليرتطم الرأس بالرأس ، أو تنشب الأظافر الصغيرة بالخد أو الرقبة ، وكافة المساحيق لا تنجح فى إخفاء هذه الأظافر الصغيرة ، بنت لم تجاوز الثالثة ولكنها عفريتة بكل معنى الكلمة ، وكانت هى جديرة بأن تكون أسعد الناس لولا مايبدو على الأب من تغير حقيق . وها هو غارق فى المقعد الكبير مطروح الرأس إلى الوراء ، ينظر إلى السقف تارة ، وتارة إلى الراديو من فوق الزجاجة الذهبية السائل القائمة على ترابيزة أمامه . معهم كأنه ليس معهم » .

وتُطوِّر القصة فى حوار بين الزوجين : الزوجة تحاول أن تعرف ماذا غير زوجها ، ما الذى يجعله يجلس بينهما فى هذه الأيام لاهيا عنهما عاكفا على نفسه وعلى زجاجة الخمر التى أمامه ، ما الذى يجعله يقرأ كتب الأرواح . وهو يتهرب من الجواب ، وينقلنا الحوار فى يسر إلى أفكار الزوج هذه المرة . إن هذه الأفكار تدور كلها حول الموت . وفكرة الموت تعرض مغلفة فى كثير من الاستعارات والكنايات :

« ويظل محملقا فى الظلام وخلايا رأسه تحترق بالأفكار المحمومة ، وهيهات أن يدرى أحد شيئا عن أحاديث الظلام ، عن رعب الظلام ، عن التفكير فى الهاوية التى ليس لها قرار . فى الظلام تطمس معالم كل شىء ، إلا الموت . الموت وحده يرى بلا ضوء ، وهو كالظلام لا شىء يؤخره عن ميعاده . وإذا جال بالخاطر فقد كل شىء معناه وقيمته وحقيقته » .

ونخرج مع الزوج إلى قهوة « متاتيا » ، فاليوم أحد ، ودكان الأدوات الكهربائية

الذى يملكه مغلق . وفى القهوة يستقبل أخاه القادم من الريف ، ونعرف من حوارهما أنه ضرب له موعدا فى هذه القهوة ليطلعه على سره .

لقد أراد بطلنا ، صاحب محل الأدوات الكهربائية ، أن يؤمن على حياته ، فرفض طلبه ، وذهب إلى عدد كبير من الأطباء ، واقتنع بعد هذه الاستشارات أنه ميت بعد أشهر قليلة . وقد ضرب هذا الموعد لأخيه كى يطلعه على الأمر ويوصيه أن يرعى دكانه وزوجته وبنته .

ويحاول الأخ بإيمانه الريفى الراسخ أن يشكك بطلنا فى مزاعم الأطباء ، وأن يقنعه بالسفر إلى القرية للاستجمام ، وزيارة شيخ هناك ذى كرامات . فيوافقه بطلنا بأدب ، ولكن دون اقتناع .

ويصر الأخ الريفى على العودة من فوره ، ولكن له مشاوير يريد قضاءها وحده قبل السفر . فيفترقان على باب القهوة . وبينا يكون بطلنا مستقلا عربة فى طريقه إلى منزله ، تتوقف السيارة لحظة عند زحام أمام الأزبكية . ويطل صاحبنا قليلا ـ فقد عرف أنها حادثة ـ ولكنه يحفل من إمعان النظر ، فتمضى به السيارة ، بينا نسمع مساح أحذية ينظر إلى الجثة الممددة أمام سيارة الأوتوبيس ويقول :

ـ أنا رأيت هذا الشيخ منذ نصف ساعة فقط ، كان يجلس فى قهوة متاتيا مع واحد أفندى . .

هذه قصة قصيرة ناجحة بغير شك . ففيها الوحدة الكاملة ، والاقتصاد فى التكوين الذى يخفى وراءه ثروة من المعانى . وهى ليست علامة استفهام كبيرة أمام لغز الموت فحسب : فعلامة الاستفهام هذه لا تبرز إلا بفضل التناقض الواضح بين الأخوين : بورجوازى تؤرقه فكرة الموت ويتلهى عنها بالخمر ويحلم بحياة صاخبة قبل أن يجيئه المقدور ، وريفى عميق الإيمان بالقدر ، لا يفزعه كلام الأطباء ولكن يهز الأسطورية الراقدة فى أعماق نفسه توهج الشرر من سنجة الترام حين تخرج عن سلكها الكهربائى . ومع ذلك فالتناقض ليس إلا جانبا من هذه العلاقة التى تتصورها بين الأخوين ، فهناك بجانب هذا التناقض تشابه فى النفسية كتشابهها الجسمى ، تشابه قوامه موقف الإنسان المتخبط أمام القدر ، والنهاية غير المتوقعة تأتى لتؤكد هذا المعنى .

ومع ذلك فإن القارئ يحتاج أن يفك خيوط القصة فى ذهنه ويعيد ربطها بشىء من التعديل حتى يخرج من القصة بجوهرها الممتاز . فالقسم الأول من القصة وهو خواطر الزوجة والحوار الذى يدور بينها وبين الزوج لا يخدم بناء القصة كثيرا ، بل هو أشبه

بالفرش العريض الذى أتقنه نجيب محفوظ فى رواياته الطويلة ، ونجح فيه هناك نجاحا كبيرا لأن الرواية كما قلنا رسم للحياة ، أو بناء لعالم ينقلنا الكاتب إليه رويدا رويدا ، ولكنه فى القصة القصيرة تشتيت لانتباه القارئ . وبعد هذا الفرش العريض يركز الكاتب موضوعه فجأة ، ويركزه بشكل مباشر معتمدا على خواطر البطل ، مستعيضا بالصناعة البيانية عن الصناعة البنائية . والعرض المباشر للأفكار التى يتناولها الكاتب يحتمل فى الرواية الطويلة ، أيضا ، ما لا يحتمل فى القصة القصيرة . وأنا أقصد هنا بالطبع تلك الأفكار التى هى موضوع الكاتب ، لا أفكار الكاتب نفسه ، فليس يخطر ببال أحد أن ينسب إلى نجيب محفوظ سذاجة عرض أفكاره هو فى شىء من قصصه الطويل أو القصير .

* * *

أما قصة « الجامع فى الدرب » فهى تجربة جديدة ، ضخمة ، فى القصة القصيرة . ونجيب محفوظ يبدو فيها فى قمة عنفوانه . فهنا أصبح فن القصة القصيرة فى يده فنا مطواعا ، يخضع لضربات أزميله ويعطى من الأشكال الجديدة بقدر مايقبل الكاتب نفسه من حدود القصة القصيرة وإمكانياتها . وإذا كنت قد استطعت أن ألخص قصة « موعد » ، بل إذا كان عرضى لتسلسل حوادث هذه القصة تمهيدا ضروريا لنقدها ، فإننى لا أستطيع أن أتناول قصة « الجامع فى الدرب » بهذه الطريقة دون أن تتحطم القصة فى يدى . قصة « الجامع فى الدرب » قصة كاملة « التكنيك » ولذلك لا يمكن عرضها عرضا سليما إلا بوصف هذا « التكنيك » . والعنوان يعطى الأساس الأول للتكنيك وهو المكان . فهنا جامع على رأس درب من دروب الفجور فى العهد البائد ، ومجاور لدرب آخر يأوى إليه البلطجية وتجار الموبقات . والأساس الثانى للتكنيك ، وهو الابتكار الرائع لنجيب محفوظ ، هو طريقة تعاقب اللوحات بين الجامع والدرب . فى الجامع الشيخ عبد ربه لم يزل متضجرا ضيق الصدر مذ عين إماما لهذا الجامع ، وعلى مقربة منه عم حسنين بائع عصير القصب الذى يبدو للشيخ عبد ربه أنه الرجل الصالح الوحيد أو الرجل العادى الوحيد فى الدرب كله . والشيخ عبد ربه مواجه بامتحان قاس لضميره ، فقد أمر أن تكون خطبة الجمعة فى تأييد « ولى الأمر » وهو الملك السابق والهجوم على معارضيه السياسيين الذين يسمون « الدجالين ومثيرى الشغب » .

وفى الدرب أيضا أزمة . « فشلضم » البرمجى المعروف قد صمم على قتل عشيق « نبوية » حتى يظل سلطانه مستتبا على الحى بأكمله ، وقد دبر الخطة مع أعوانه . وقتل

شلضم الفتاة وعشيقها ، وألقى الشيخ عبد ربه الخطبة كما أمر . وأثارت الخطبة سخط الناس المجتمعين للصلاة ، وسيق بعضهم إلى السجن ، بينما أثارت جريمة شلضم حقدا ممتزجا بالرهبة فى نفوس الخاطئات المسكينات . والمشهد الأوسط من مشاهد القصة يجرى فى أحد تلك البيوت وقت صلاة الجمعة ، بين الفتاة المسكينة «سمارة» وزبون جديد . الرجل يسمع كلام الخطيب ، ويصفه بالنفاق ، ثم يلاحظ صورة سعد زغلول فى أحد جوانب الحجرة فيقول : «سمارة وطنية وشيخ منافق» . فتجيبه متنهدة «يابخته ، بكلمتين يربح الذهب ، ونحن لا نستحق قرشا إلا بعرض جسمنا كله» . ويقول : «ثمة رجال محترمون لا يختلفون عنك فى شىء ولكن من يجد الشجاعة ليقول ذلك ؟» فتقول : «وقاتل نبوية معروف للجميع ولكن من يجد الشجاعة ليشهد بذلك ؟» .

والمشهد الأخير فى وقت صلاة الفجر . لقد انطلقت صفارات الإنذار ولم يجد أهل الدرب مكانا يلجأون إليه غير الجامع . ويفزع الشيخ عبد ربه ويقول ويكرر : «لم يجمعهم الله فى مكان واحد إلا لأمر !» وينفلت من الجامع رغم معارضة المؤذن والخادم ويصيح : «اتبعانى قبل أن تهلكا» وتنطلق صفارة الأمان بعد لحظات ، وتبدو طلائع الصباح فى مثل حلاوة النجاة ، «لكن الشيخ عبد ربه لم يعثر على جثته إلا عند الشروق» .

فى هذه القصة أعطى نجيب محفوظ فن القصة القصيرة كل ما يستحقه . فالأسلوب صلب قاطع كالماس ، وليس فى القصة كلها جملة واحدة لا تشبه الحجر فى العقد ، والصورة البيانية قد ذابت ذوبانا تاما فى الحركة الدافقة ، وطريقة تتابع المشاهد لا تعتمد على الترتيب الزمنى بقدر ماتعتمد على المنطق الفنى ، منطق التضاد والتشابه بين مايجرى فى الجامع وما يجرى فى الدرب . ثم تأتى الخاتمة بإثارتها الأسطورية الملهمة إلى هلاك العصاة . ولكن السخرية الخفية التى لا تفوت نجيب محفوظ هى أن الذى يهلك هنا هو من يحاول النجاة ، من يظن فى نفسه الطهارة .

ولاشك أن نجيب محفوظ قد أفاد فى هذه القصة من «المونتاج» السينمائى بقدر ما أفاد من ثقافته الأدبية ، واستطاع بمرونة مواهبه الخلاقة أن يقدم عملا فنيا سيذكر ، على صغره ، بين شوامخ أعماله .

عن كتاب «تجارب فى الأدب والنقد»

القاهرة ١٩٦٧



فى دنيـا الله

صلاح عبد الصبور

ما أكثر الذين يحبون نجيب محفوظ ، ويكلفون بأدبه ، والكثرة الكاثرة منهم تحب نجيب محفوظ الروائى ، ولعلها فوجئت به كاتب أقصوصة ، حين عاد إلى هذا اللون التعبيرى ، بعد انقطاع عنه طويل ، منذ ظهرت مجموعته الأولى « همس الجنون » ، وقد تلقت الحياة الأدبية عندئذ هذا النتاج الجديد للكاتب المرموق متحفزة ، وحين نشرت القصة الأولى كانت مدار النقاش بين أصحابى وبينى ، وأظنها كانت مدار النقاش فى كل بيئة أدبية ذلك اليوم ، ثم توالت أقاصيص نجيب محفوظ ، وبدا له أن يجمعها فى كتاب ، فكان هذا الكتاب الجديد ، وهو الكتاب السادس عشر ، للكاتب الذى جاوز الخمسين بأشهر ، وهو دليل حياة خصبة منتجة ، تنشر الخير فى أرجاء حياتنا الأدبية ، بشتى ألوانه ومختلف نفحاته .

والحياة الأدبية مازالت تتوقف عن إصدار كلمتها فى القصة القصيرة عند نجيب محفوظ ، ولعل مرجع هذا التوقف هو أن الكلمة الأخيرة لم تقل بعد فى تحديد معنى القصة القصيرة ، فما لاشك فيه أنها تختلف اختلافاً بيناً ، بين موباسان وتشيكوف ، وهما أعظم أعلامها ، وبين بعض الكتاب المحدثين مثل همنجواى ووليم مارديان ووليم فوكنر وسومرست موم وسارتر وغيرهم ..

فالبعض يرى أن الأقصوصة فن قصير النفس ، يجب ألا تمتد إلى عشرات الصفحات ، وإلا أصبحت رواية قصيرة . ولعل هؤلاء لا يدركون أن كثيراً من قصص تشيكوف قد امتدت لتشمل عشرات الصفحات ، مثل قصة « عنبر رقم ٦ » وقصة « الجرادة » وغيرهما ، كما أن بعض قصص موباسان القصيرة أيضاً قد تطول ، ولكن ليس إلى هذا الحد .

هذا بينما نجد أقاصيص همنجواى لاتكاد تتعدى صفحات إحداها أصابع اليد الواحدة ، ونجد المجموعة الأولى لوليم ساروريان (الشبان الشجعان على الأرجوحة الطائرة) وهى من ألمع مجموعاته ، وقد احتوت فى صفحاتها المائتين خمسا وعشرين

قصة ، ونجد كاتباً أمريكياً محترماً مثل (جون أوهارا) يكتب الأقصوصة فى صفحة ونصف صفحة ، وتزدحم الصحف الآن بالأقاصيص التى تقرؤها فى خمس دقائق ، والتى كثيراً ما تحمل أبوابها هذا الشعار كنوع من التحلية والترغيب .

والذين يصرون على أن القصة القصيرة يجب أن تكون قصيرة النفس لا يفجؤهم قط أن تحتج عليهم بأقصيص تشيكوف وموباسان الطويلة ، ولا بمثيلاتها مثل (المعطف) لجوجول أو (الموتى) لجيمس جويس ، فيزعمون لك أن هذه الأعمال الأدبية ليست أقاصيص ، بل هى روايات قصيرة ، أو هى بمنزلة بين المنزلتين ، وهم لايجرؤون على تسميتها (رواية) فحسب ، بعد أن حددت روايات القرن التاسع عشر مدلول الرواية ، حين كتب تولستوى (الحرب والسلام) واسعة كالسهوب الروسية مليئة بالأشخاص والأحداث عميقة بالتاريخ ، وكتب دستويفسكى (كارامازوف) و (الأبله) وكتب ديكنز وبلزاك مطولاتهما ، وأتبعهما (بروست) فى القرن العشرين بمطولته العظيمة وجيمس جويس بمطولته المحيرة .

مسألة الحجم إذن لاتلق تحديداً للقصة القصيرة ، فلنبحث عن تحديد آخر . بعض النقاد يقولون إن القصة القصيرة هى التى تلق اهتمامها أساساً إلى شخصية واحدة أو حدث واحد ، فهى تتناول قطاعاً عرضياً من الحياة ، لا قطاعاً طولياً ، كما تصنع الرواية ، وإذا كانت الرواية أقرب التحديدات إلى الصحة ، وإن لم يكن صحيحاً صحة مطلقة . فإن مطولة دستويفسكى (الأبله) لاتتناول أساساً إلا شخصية واحدة هى شخصية الأمير ميشكين ، ولا تعرض للآخرين إلا من خلاله . إذن لابد من الشرط الثانى وهو تحقق القطاع العرضى ، والتقاط الموقف المكثف الغنى ، الخصب بالدلالات . وثمة فارق آخر بين الرواية والقصة القصيرة ينبع تلقائياً من هذا التحديد ، وهو فارق (الإيقاع) ، والإيقاع قد نستطيع أن نسن له القوانين فى الموسيقى والشعر والرسم ، ولكن من العسير أن نسن له قانوناً فى النثر ، بل هو عندئذ يدرك بالإحساس والذوق . وإيقاع القصة القصيرة أسرع من إيقاع الرواية ، فالموقف الروائى له إيقاعه الهادئ المتمهل ، بينما يتميز الموقف (الأقصوصى) بالسرعة ، ونثر اللمسة الدالة والكلمة الموحية .

ولعل هذا التخير فى اللفظ ، والانتباه للأداء ، حتى يتحقق الإيقاع السريع ، هو ما جعل كثيرين من النقاد يعقدون المقارنات بين القصة القصيرة والقصيدة الشعرية ، فكلاهما يقوم اللفظ فيه بدوره الكامل ، وتصبح كل كلمة زائدة عبئاً على الفن ثقيلا .

ونحن كقراء قد صنعنا أذواقنا فى تلق القصة القصيرة ومهمتها من خلال الكتاب ،

ولعل أول صانع لذوقنا فى تلق القصة القصيرة كان هو الكاتب الرائد محمود تيمور ، ومحمود تيمور تلميذ مخلص لموباسان ، والتلميذ يتلق عن أستاذه محاسنه ومعايبه ، وقد تلق تيمور عن موباسان أن ينهى القصة بمفاجأة تكون هى بمثابة (لحظة التنوير) التى تحدث عنها النقاد الكلاسيكيون وزاد فيها وأعاد مدرسو الأدب بالمراسلة . ومعظمنا لاشك يذكر قصة (القلادة) لموباسان ، وكيف انتهت بهذه المفاجأة (يالله يا عزيزتى .. لقد كانت القلادة من المعدن ، وقد أنفقت سنوات من حياتك فى سبيل لاشىء) .

وتلك النهاية هى الأسلوب المحبب لموباسان ولتلامذته فى الشرق والغرب من محمود تيمور إلى سومرست موم ، وحين قرأ بعض كتابنا الأدب الفرنسى المتارض فتنوا به ، وولدت قصص محمود كامل المحامى ، ولكنها لم تكد تستقر ، لأن أثر تشيكوف العظيم اكتسح كل ماعداه .

بدأ أثر تشيكوف العظيم فى يوسف إدريس ، وليوسف إدريس ولع بتطويع اللغة وقهرها ، وله أسلوبه الخاص الذى يحاول فيه أن يصبغ بالعامية لغة القصة ، ولكن يوسف إدريس فنان قادر ، وليس كل مقلديه فى مثل قدرته ، ولذلك فقد شاعت الركاكة اللغوية إلى حد منفر بين كتاب القصة القصيرة ، وكادت هذه الركاكة أن تصبح أسلوباً معترفا به .

ولعل أسلوب نجيب محفوظ الفصيح فضلاً عن ذلك الاختلاط فى مفهوم القصة القصيرة ، الذى أوضحته من قبل كانا هما أهم سببين لتوقف الحياة الأدبية عن إصدار كلمتها فى أقاصيص نجيب محفوظ .

إن تطور نجيب محفوظ من متابعة الأحداث إلى متابعة الأشخاص هو سبب عودته إلى القصة القصيرة ، وفى حديث أخير لنجيب محفوظ مع غالى شكرى ، نشر فى مجلة (حوار) قال نجيب محفوظ إنه لم يعد يشغل بظواهر الوجود بقدر ماهو مشغول بالوجود ذاته .

وقد كان نجيب محفوظ فى رواياته : (القاهرة الجديدة ، خان الخليلى ، زقاق المدق ، الثلاثية ، السراب ، بداية ونهاية) بعيداً بعداً بيناً عن مشكلة الوجود المجرد ، كان الذى يعنيه فى هذه الروايات هو (الوجود فى زمن) . وكان عندئذ يتتبع أشخاصه العديدين ، والثلاثية بالمناسبة ليس فيها بطل ، وكذلك زقاق المدق وخان الخليلى وبداية ونهاية إلى حد بعيد .

وتتبع الوجود فى زمن يعنى دراسة أحوال الشخصيات وتطوراتها ومصائرها ، ولكنه

لا يعني دراسة سبب وجودها المجرد أو سبب موتها المجرد .

وقد قال لى نجيب محفوظ ذات مرة منذ سنوات ، وبعد الثلاثية بالتحديد ، إنه لم يعد يعرف كيف سيكتب ، بعد أن تغيرت صورة الحياة الاجتماعية ، فلقد تحدث نجيب عن الطبقة الوسطى القاهرية ما وسعه الحديث ، ومجدها وبكاها حين ارتفعت وانخفضت ، ودرس ارتباطاتها السياسية وبناءها النفسي وسلوكها الأخلاقى ، ووصف طموحها العظيم وفضائلها العظيمة وخستها العظيمة أيضاً ، والآن ، حين لم يعد للطبقة الوسطى هذا الأثر الضخم فى المجتمع ، أحس نجيب بالحيرة .

هذان العاملان .. نضج نجيب حين وجد نفسه مشغولاً بالتفكير فى الوجود ذاته ، وهو قمة نضج كل فنان عظيم ، حين يجد نفسه يفكر فى الجوهر وراء الظواهر والعلة وراء المعلولات ، وإحساسه أنه قد انتهى من استقطار الطبقة الوسطى وتسجيل أبعادها ، هذا العاملان هما اللذان دفعاه للعودة إلى القصة القصيرة .

وهنا يضطر نجيب محفوظ إلى استخدام أدوات لم يستخدمها من قبل فى رواياته ، يضطر إلى استخدام الرمز والتجريد ، واللامعقول فى بعض الأحيان .

ومن هنا كانت المشكلة التى شغلت نجيب محفوظ فى معظم قصصه القصيرة التى نشرت فى هذه المجموعة ، هى مشكلة (الموت) ، وتبعتها مشكلة أخرى هى مشكلة (الإيمان) .

ومن البديهى عندئذ أن نجيب محفوظ قد عاد إلى القصة القصيرة بعد أن استوى له أسلوب فى السرد والحوار الأدبى ، وفى تناول الشخصيات ، ومن هنا فإن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ لا أستاذ لها إلا نجيب نفسه .

الموت ...

يخطئ الذين يظنون أن التفكير فى الموت لون من الميتافيزيقا ، فإن الموت هو أكثر الأشياء (واقعية) فى حياة الإنسان ، وتوأم الموت هو المفاجأة . وفى رواية بداية ونهاية ترتفع الستار عن موت الأب ، وتسدل على موت الفتاة ، والموت فى الثلاثية زائر دؤوب .

ولكن كل هذا الموت عند نجيب كان موتاً مسجلاً بحياد ، يستجيب له الكاتب كجزء من الأحداث أو خيط من النسيج الروائى ، ولكن ماذا يكون موقف الكاتب منه لو استله من نسيجه الروائى ، ونظر إليه كموت مستقل ، موت فى ذاته .

فى مجموعة (دنيا الله) أربع عشرة قصة ، منها سبع قصص تتحدث عن الموت ،

قصة (جوار الله) تتحدث عن سيدة عجوز ، تموت ويقتسم ورثتها ميراثها ويتنازعونه قبل أن تسلم الروح ، وقصة (الجامع فى الدرب) تتحدث عن نجاة البغايا حين احتمين بالجامع ، وموت شيخ الجامع ، وقصة (توعد) تتحدث عن نجاة الأخ المريض وموت الأخ الصحيح البدن . وقصة (قاتل) تتحدث عن جريمة قتل يدفع إليها متشرد مأجور ، فيقتل رجلاً لا يعرفه ولم تسبق له معاملته ، بكل قوة وجارحة ، وقصة (ضد مجهول) وسنعود إليها بعد قليل ، تتحدث عن موتى كثيرين يموتون دون أن يدرى أحد من قاتلهم ولماذا قتلهم ، وفى آخر الأمر يموت ضابط المباحث الكفء الذى يبحث عن المجرم المجهول بنفس الميتة . وقصة (الجبار) ينجو فيها القاتل ويعترف البرئ ، وقصة (حادثة) يموت فيها مجهول فى طريق ، وهو فى أوج سعادته .

ولنعد الآن إلى قصة (ضد مجهول) ، ولعلى لا أفسدها بالاختصار .

فى حى العباسية ، وقف ضابط المباحث الكفء المشهود له بالمهارة والمقدرة ، أمام الجريمة يحاول أن يتلمس خيطاً يقوده إلى المجرم فلم يستطع ، فلا أثر هناك لمقاومة كأن القتيل قد استسلم لقاتله ، قاتل (كأنه نسمة هواء لطيفة أو شعاع من الشمس) ، وهو لم يسرق شيئاً ، ولم يمد يده إلى حافظة نقود ، بل لقد اكتفى بأن يأخذ الروح ويمضى بها .

والقتيل مدرس بالمعاش ، ولا أعداء له ، وشعر الضابط بالهزيمة ، فأغرقها فى قراءة الشعر الصوفى الذى يكلف به ، وقيدت الجريمة (ضد مجهول) .

وبعد شهر قتل لواء قديم من رجال الجيش بنفس الطريقة ، ومضت الاجراءات بلا فائدة ، فالجريمة موجودة بلا شك بدليل وجود جثة الضحية ، ولكن كأنها ترتكب بلا مجرم ، بل لعل المجرم موجود ، ولعله أقرب إلينا مما نتصور .

واهتز الرأى العام ثم يهتز وبخاصة بعد أن وقعت الجريمة الثالثة ، وكان ضحيتها شابة فى الثلاثين ، كانت مريضة بالتيفود منذ عشرة أيام ، وتوقع لها ذووها الموت بالمرض ، ولكن المجرم المجهول كان أقرب إليها من المرض .

ثم عثر الجنود بعدها بشهر على جثة متسول عريان ، وقد قتلت بنفس الطريقة ، ثم سقط جسم من ترام بعدها بأيام ، وتبين أنه مقتول بنفس الطريقة ، وضج الناس وهاجوا ، وأحس ضابط المباحث بالهزيمة المرة تجاه ذلك المجرم الذى يقتل ولا يترك وراءه أثراً (كان يتجول فى الحى كالمجنون ، يتفقد الشرطة والمخبرين ، ويتفحص الوجوه والأماكن ، ويمضى فى يأس تام ، ويناجى يأسه طويلا ، وهزيمته المرة ، ويود لو يقدم عنقه إلى المجرم شرط أن يعفى الناس من حبله الجهنمى . وزار مستشفى الولادة حيث ترقد

زوجته ، جلس إلى جانب فراشها قليلا وهو يرنو إليها وإلى الوليد ، مفتر الثغر عن ابتسامة ، ابتسامة لأول مرة منذ عهد غير قصير ، ثم لثم جبينها وذهب ، عاد إلى الدنيا التى يود ألا يراه فيها أحد ، ووجد ما يشبه الدوار ، الحياة التى يقضى عليها حبل مجهول فتصبح لاشىء لكنها شىء بلا ريب وشىء مثير . الحب والشعر والوليد ، الآمال التى لا حد لجمالها . أهناك خطأ يجب أن يصلح ومتى يصلح ؟ .

وتقرر نقل الضابط من القسم إلى الأرياف جزاء له على فشله ، ولكن المأمور يدخل على مكتبه ، فيجده مقتولاً بنفس الطريقة .. حتى عدو الموت مات بنفس الطريقة .

ويأمر المأمور بكتمان الخبر عن الصحف ، فإن الخبر إذا اختفى من الصحف ، ولم يعد الناس يتحدثون عنه ، فكأنه اختفى من الدنيا . إن سر الرهبة هو أن الناس تتحدث كثيراً ، ويعد المأمور رجاله ونفسه أنهم جميعاً لن يكفوا عن البحث .

هذه القصة هى مفتاح نظرة نجيب إلى الموت ، فمن البديهى أن القتل فى هذه القصة قتل تجريدى ، وأن هذا القاتل لايدخل من باب ، ولا يقفز من شباك ، ولايمد يداً إلى ضحية ، ولكنه (الموت) العادى الذى نصادفه كل لحظة ، والذى نحمله فى دمائنا وأعصابنا كل وقت ، وهو أقرب إلينا مما نتصور ، ولكننا لانحس به إلا عندما نواجهه أو نتكلم عنه . وليست حكاية الحبل والخنق التى يسوقها المؤلف إلا نوعاً من الإيهام بالواقعية ، يلجأ إليه الكاتب لإحكام الرمز وتقويته .

فالكاتب إذن لا يريدنا أن نجهد عقولنا فى البحث وراء قاتل ، ولكنه يريد أن يقول لنا إن الموت ، حتى الموت فى الفراش ، أو موت المفاجأة فى الترام . أو السكتة القلبية التى تصيب موظفاً فى مكتبه إثر خيبة مريرة أو فشل كبير ، كل هذه الألوان من الموت ، هى فى الواقع قتل .

من القاتل : إن القاتل هو نفسه الذى يهب المولود للمرأة الحامل ، إنه القدر ، ولو تجردنا من منطق الحياة ، ومن التسليم الأبله الذى تعودنا الحياة عليه ، وتلقيه فى نفوسنا لأدركنا بشاعة هذا الموت القدرى . الذى تقيد فيه الواقعة فى دفتر الحياة تحت خانة (ضد مجهول) .

والقاتل الفرد يختار ضحيته ، وبينه وبينها دائماً عداوة أو صداقة .. أى علاقة ، ولكن هذا المجهول لايختار .. إن ضحاياه يختلفون من اللواء المتقاعد إلى الشابة المريضة إلى الطفل الصغير إلى السكير الضائع .

ورغم ذلك فالحياة تمضى .. رجل يموت وامرأة تلد ، وبالحكمة ينطق المأمور حين

يقول إن كتمان الخبر عن الناس معناه اختفاء الموت ..

نعم ! هكذا يريد الكاتب أن يقول لنا .. إنه يريد إن يقول لنا .. إن الوسيلة الوحيدة للتغلب على الموت هى تجاهله ، فلن ينفع فى مواجهته ضابط المباحث لذكى ولا الطبيب البارع ولا العالم العلامة ، كلهم ستخر رقابهم يوماً ما بحبل غير مرئى ، لا أحد يرى الحبل ، ولكن كلاً منا يرى أثره على الرقاب .

هذه النظرة إلى الموت هى التى تتكرر بعض ملامحها فى القصص الأخرى ، فقصة (جوار الله) تتحدث عن عادية الموت وابتذاله حتى كأنه بسيطة من بسائط الحياة ، وخيط رخيص من خيوط الوجود الرخيص ، وقصة (الجامع فى الدرب) تلقى فى روعنا أن الموت عشوائى وكذلك قصة (توعد) ، وقصة (قاتل) تتحدث عن الموت كعمل غير مبرر ، وقد يكون إزهاق الروح لأسباب واهية لا تكاد يسيغها عقل ، وكأن القدر يعبث مازحاً .

ولكن إذا كانت الحياة والشعر والحب والأطفال ، كل ذلك يعيش على فوهة الخطر إلى هذا الحد ، إذا كانت هذه الأشياء الإنسانية العظيمة تقع ضحية صريعة لهذه الخبطات العشوائية فما العلاج إذن ؟..

العلاج هو .. الزعبلاوى ..

والزعبلاوى عنوان قصة لنجيب محفوظ فى هذه المجموعة ، وهو الذى سيعدل حال الدنيا كما ورد فى الأغنية الشعبية (الدنيا ما لها يا زعبلاوى .. شقلبوا حالها وخلوها ماوى) .. وهو ولى صادق من أولياء الله ، وراوى القصة يحدثنا أن الأيام حين جرت صادفته أدواء كثيرة ، وكان يجد لكل داء دواء بلا عناء وبنفقات فى حدود الإمكان ، حتى أصابه الداء الذى لا دواء له عند أحد ، وسدت فى وجهه السبل وطوقه اليأس فقرر أن يبحث عن الشيخ الزعبلاوى ، ويشكو إليه داءه ، ويطلب منه الشفاء .

ماهو الداء الذى لا دواء له عند أحد ..؟ ليس هو داء فى الجسم أو العضل ولكنه داء فى النفس .. لعله الافتقار لليقين ووجع القلب من الملل وانعدام المعنى الذى تكاشفنا به الحياة .

وبدأ الراوى فى البحث عن الشيخ الزعبلاوى ، سمع من أبيه منذ سنوات طوال أنه عرف الشيخ الزعبلاوى فى بيت الشيخ قمر المحامى الشرعى بخان جعفر ، فقصد بيت الشيخ قمر ، فإذا بالشيخ قمر قد انتقل إلى ميدان الأزهار ، وإذا بالشيخ قمر قد انقطعت الأسباب بين الزعبلاوى وبينه منذ الزمان الأول ، وأصبح الشيخ قمر يرتدى البدلة

العصرية ، ويدخن السيجار وأفتاه الشيخ قمر بأن الزعبلاوى كان يقيم بربع البرجاوى بالأزهر . وانتقل الراوى إلى ربع البرجاوى وسأل عن الشيخ الزعبلاوى أصحاب الدكاكين دون جدوى ، ثم ما لبث أن قصد شيخ الحارة ، ونصحه شيخ الحارة أن يبحث عن الزعبلاوى فى حلقات الذكر والمساجد والزوايا ، ثم مالبث كواء بلدى أن نصحه أن يقصد حسنين الخطاط بأم الغلام ، فقد كان صديقاً للزعبلاوى .

كان الخطاط ينقش على لوحة فضية اسم الله ، وأحس الخطاط بقدومه قبل أن يراه ، إذن لقد اقترب من الزعبلاوى ، كان الخطاط يعيش على ذكريات جمال وجه الزعبلاوى وذوقه ، وقد عاشره حيناً كأنه كان يرسمه فيما يرسم ، ولكن الزعبلاوى قد انقطع عنه من زمن ، ومن العسير أن يعرف مكانه ، ونصحه الخطاط أن يقصد إليه فى بيت الشيخ جاد الموسيقار بالتمبكشية ، وحين قصد الراوى إلى منزل الشيخ جاد ، وسأله عن الزعبلاوى قال الشيخ جاد : « لقد زارنى منذ مدة ، قد يحضر الآن وقد لا أراه حتى الموت » ! .

إن الزعبلاوى هو الذى يوحى للشيخ جاد بأجمل ألحانه .. كلما غلب الفتور الملحن أو استعصى عليه الإلهام لكمه مداعباً فى صدره وضاحكه ، فجاش قلبه بالنغم ، ولكنه الآن ــ الزعبلاوى ــ لايستقر فى مكان ، لأن الدنيا تغيرت وبعد أن كان الزعبلاوى يحظى بمكانة لا يحظى بها الحكام بات البوليس يطارده بتهمة الدجل .

وفارق الراوى الشيخ جاد إلى حانة النجمة ، حيث سمع أن الزعبلاوى يتردد إليها ليرى صديقه الحاج ونس الدمنهورى .

كان الحاج ونس يجلس فى حانة النجمة سكران ، ويشترط فى من يجلس معه أن يسكر مثله ، ولا يسمح فى مجلسه أن يتصل بينه وبين أحد كلام ان لم يكن سكران مثله ، وإلا خلا المجلس من اللياقة ، وتعذر فيه التفاهم .

وسكر الراوى مع ونس ، وجلسا ينتظران الزعبلاوى ، ولكن أين هو؟ إن الحاج ونس يسهر للقائه ويسكر ، ولكنه لا يقدم عليه حينما يريد ، قد يزوره أياماً متوالية ، وقد ينقطع عنه مشهوراً وأياماً . وقد مرت النشوة بالراوى ، وأغفى ونام ، وكان جوعان نوم ، وفى أثناء نومه جاء الزعبلاوى ومضى ، ولم يره الراوى ، وقال له الحاج ونس معزياً مواسياً .. ياخسارة ، كان يجلس على هذا الكرسى إلى جانبك ، وكان يتغزل طيلة الوقت بعقد من الياسمين حول عنقه أهداه إليه أحد المحبين .

وغادر الراوى الحانة ، وهو يترنح ، ويهتف عند كل منعطف (يازعبلاوى) .

وما أبعد أعماق هذه القصة وأروعها ، وأحفلها بالدلالات الخصبة ، فهى لون فريد من الأداء الفنى يكاد يختصر تجربة الصوفية كلها فى البحث عن يقين .

يظل الزعبلاوى طوال القصة مخلوقاً بين الحقيقة والوهم ، فالذين رأوه رأوه لماماً كأنه خاطر على البال ، رآه الشيخ قمر فى الزمان الأول حين كان القلب نظيفاً والنفس خفيفة قادرة على التحليق ، ورآه الشيخ جاد فى ساعات التجلى والإلهام ، ورآه حسنين الخطاط وهو ينقش لوحاته ، ورآه الحاج ونس فى حالة الوجد الشديد ، فى حانة النجمة .

والشيخ الزعبلاوى لا يزو بمواعيد ولا يجىء من يطلبه ، إنه يهبط إليك من المحل الأرفع ، وكما يقول الصوفيون (الأحوال مواهب والمقامات مكاسب) وقد تستطيع أن تصل إلى مقام الصالحين بكثرة الصلاة وطول الذكر والتسبيح ، ولكنك لا تستطيع أن تصل إلى حالة الوجد إلا إذا أراد لك الله .

وحين تصل إلى حالة (الوجد) تستطيع أن تجد التوافق الضائع بينك وبين نفسك ، ولعل عدم التوافق هو الداء الذى كان يشكو منه الراوى ، وهو قد وجد التوافق حين سكر مع الشيخ ونس ونام ، وجد التوافق فى الحلم (توافق عجيب بينى وبين نفسى ، وبيننا وبين الدنيا ، فكل شىء حيث ينبغى أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ ، وليس فى الدنيا داع واحد للكلام أو الحركة ، ونشوة طرب يضج بها الكون) .

هل كانت الخمر التى يسكر بها الشيخ ونس هى الخمرة ، أو لعلها المدامة التى يسكر بها العاشقون من قبل أن يخلق الكرم ، ولماذا لابد أن تسكر مثله قبل أن يتصل بينه وبينك حديث .. ذلك هو شرط الرفقة فى الطريق عند الصوفية .

والذين يحبون الشيخ الزعبلاوى هم أهل الفن وأهل الوجد .. أهل الفن يرونه فى وحيهم وأنغامهم وحظوظهم ، وأهل الوجد يسمرون معه ويسكرون بخمر اليقين والسعادة ، وكذلك هو الطريق إلى الإيمان بأى شىء .. بالله .. بالقدر .. بالحياة .. خطواته هى الفن والوجد .

ونجيب محفوظ يتجلى فى هذه القصة كمشروع لطريق النجاة : اسكر بالحب والوجد لتستلق فوق هضبة الياسمين ، نل اليقين ولو فى الأحلام ، إن الإنسان جائع نوم ، ولن ينام إلا إذا سكر بالحب ، فالدنيا أبشع من أن تطاق ، بموتها وأمراضها وسفاهات ناسها ، وخلاصنا الوحيد هو (زعبلاوى) أو على الأقل البحث عن زعبلاوى .

ذلك هو الوجود فى نظر نجيب محفوظ ، وعظمة الفنان هى أن يعطينا فلسفته ،

ولعل رغبة نجيب فى إعطائنا فلسفته من خلال مواقف وجودية لأشخاص هى التى دفعته إلى العودة لأسلوب القصة القصيرة ، متدرجاً من اللص والكلاب والسمان والخريف .

ونجيب فى هذه الأقاصيص يكتسب بعداً جديداً ، لعله ينضاف بعد ذلك إلى الأبعاد التى تميز بها فى رواياته مثل الاتساع فى الحدث ، وبانورامية الشخصيات ..

وفى اعتقادى ـ أخيراً ـ أن القصة القصيرة عند نجيب ، استعداد لوثبة روائية أبعد ، وهى بهذا المعنى وحده (اسكتشات) أو رسوم تخطيطية ، هى رسوم تخطيطية بالمعنى الفكرى لا بالمعنى الفنى ، لأن نضجها الفنى لا يتحدث عنه إلا بإكبار .

عن كتاب « حتى نقهر الموت »

بيروت ١٩٦٦

جـدارية هـائلة

فاروق عبد القادر

حدث هذا فى حوارى الغورية ، فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر : جمع الجوار فى السكن والصحبة فى المقهى بين أصدقاء ثلاثة : يزيد المصرى ، الذى جاء القاهرة بعد أن هلك أهله أثناء اجتياح الحملة الفرنسية للإسكندرية ، وعطا المراكيبى ، الذى يعمل فى دكان يملكه رجل مغربى ، زوَّجه ابنته وأورثه الدكان ، والشيخ القليوبى ، المدرس بالأزهر .. « وشهد الرجال نابليون بونابرت على جواده وهو يسير على رأس جنوده أمام المشهد الحسينى ، وعاصروا تقلبات حملته ، وخاصة ثورتى القاهرة .. وعاصروا بعد ذلك ولاية محمد على ومذبحة المماليك ، والثورة التى أحدثها الوالى فى البلد وأهله ..» ، وفى أوقات متقاربة ، تزوج الأصدقاء الثلاثة وأنجبوا البنين والبنات .

هكذا تبدأ ثلاث « شجرات عائلة » ــ بالمعنى المحدد للكلمة ، حتى يمكنك أن ترسمها باللون الأزرق ، ويروح نجيب محفوظ ــ بدأبه المألوف ــ يتابع الفروع والأغصان ، الأبناء والأحفاد (ومن الأحفاد من لايزالون يعيشون بيننا فى مصر أو خارجها) . وهكذا أيضا ترتسم أمامنا جدارية هائلة من الشخصيات والأحداث ، فى عدد قليل من الصفحات ، لايكاد يتجاوز المائتين ، كل شخصية تضيف لمسة هنا أو أخرى هناك ، والروائى ممعن فى حياده الظاهر ، يرتب الشخصيات حسب حروف الهجاء ، ولاينسى ــ هذا الموظف العتيق ــ أن يكتب الأسماء ثلاثية ــ وأحياناً رباعية ! ــ حتى تكتسب شهاداتها الصدق والصحة ، ويقف بها عند رقم سيتكرر كثيراً ، وستكون له آثاره على الجيلين الثالث والرابع : سبعة وستين . وعليك ــ بعد أن خلط لك الأوراق ــ أن تعيد ترتيبها فى سياق تتابعها الزمنى . ثم أن تسأل السؤال الأساسى : وأين يختبئ الروائى الماكر ؟.

● ويحدث التمايز المحتوم منذ بداية البداية : أثناء جولات الغلامين الشقيقين داود وعزيز ــ ابنى يزيد المصرى ــ فى حوارى الغورية ، ينقض عليهما جنود الوالى محمد على . أدركوا الأول وفر الثانى ، وأرسل داود إلى المدارس ثم إلى باريس حيث درس الطب ،

ورجع من بعثته طبيباً ، سرعان ما حصل على الباشوية وأصبح من رجال العصر ، على حين بقى شقيقه ـ الذى نجا من هذا المصير ـ ناظراً لسبيل بين القصرين . وتأسس فى العائلة الواحدة فرعان ، أحدهما يتميز بالثراء والنفوذ والعلم ويسكن السرايات فى الأحياء الراقية ، والثانى يضطرب فيما يضطرب فيه أوساط الناس . بقيت بين الفرعين روابط المودة والقربى ، لكن الوجدان الطبقى راسخ تحت السطح الساكن ، ما أسرع ما يفصح عن وجهه الجهم المتعالى كالجدار .

ولئن كان هذا الفرع قد صعد بالعلم والثراء ، فثمة من صعد بالثراء وحده : بعد موت امرأته الأولى ، تزوج عطا المراكيبى من أرملة ثرية . وبسرعة مذهلة صعد من طبقة لطبقة .. بنى السرايا الضخمة فى ميدان خيرت ، وأبتاع عزبة فى بنى سويف « والحق أن الثروة كشف عن مواهبه الكامنة وقوة شخصيته ، كما هتكت حرصه وشحه وجشعه اللانهائى إلى الثراء ، وبخلاف الظنون فرض سيطرته الكاملة على امرأته والمتعاملين معه ، حتى شبهَّه الشيخ القليوبى بالوالى الذى جاء مصر جندياً بسيطاً ، ثم تعملق فوق هامة امبراطورية مترامية ، بل كانت نهاية امبراطورية بنى سويف خيراً من نهاية الوالى ألف مرة ... » ، وفى ذريته كذلك اجتمع الفقر والثراء ، فابنته من زوجته الأولى وأبناؤها انطفأ أملهم فى أن يرثوا شيئا من ثروته المترامية ، وآلت كلها إلى ابنيه من الزوجة الثرية .

وتمتد خطوط الفروع وتتشابك ، ما بين الغورية وبيت القاضى وبين السرايات وميدان خيرت ، جمعت بين الأبناء علاقات القربى والتزاور ، وقامت بين فتيان وفتيات منهم علاقات حب اتسمت بما اتسم به الحب فى ذلك الزمان ، أقل القليل منها انتهى إلى التحقق ، وأكثرها حالت الطبقية دون تحققها ، ومن خلال هذه العلاقات ترتسم أمامنا صورة متكاملة للأوضاع الاجتماعية والطبقية فى القرنين التاسع عشر والعشرين ـ فعدد ليس قليلاً من شخصيات هذا العمل لا يزالون يعيشون فى قلب الحاضر منهم بعض سادته ، الذين أفادوا من «انفتاح السادات» حتى بلغوا قمة القمة ، ولعل أبرز ما كشفت عنه تلك العلاقات أن الفروع الأرستقراطية قد لاتمانع فى أن تهب بعض فتياتها للأبناء النابهين من الفروع الأخرى ، لكنها ـ أبدا ـ لا تزوِّج أبناءها من فتياتهم ، حدث هذا فى جيلين متتابعين !.

● على أن أهم الملامح فى هذه الجدارية الرائعة يمثلها خطان يسيران معاً ، جنباً لجنب : الموقف من أحداث التاريخ المصرى فى أهم لحظات تحوله من ناحية ، ثم انتقال التراث الشفاهى الغيبى من جيل لجيل ، من الناحية الأخرى :

إن أهم لحظات التاريخ المصرى تحدد سلوك الشخصيات ، من حيث هى كذلك ، ومن حيث هى دلالات لمواقف طبقية محدودة إزاء الأحداث . يسرى هذا على الثورة العرابية مثلاً : إن عطا المراكيبى ــ الصاعد بقوة وسرعة نحو القمة ــ قد حدد موقفه منها بوضوح قاطع : « لم تغز الثورة العرابية وجدانه من مدخل وطنى ، ولكن من زاوية أملاكه وأمواله ، فلما صعدت موجتها حتى ظن لها النصر المبين أعلن تأييده لها ، وتبرع بشىء من المال طاوياً آلامه فى صدره ، ولما تكالبت عليها القوى المعادية ولاح فشلها فى الأفق أعلن ولاءه للخديو ...» ، ولما شعر الرجل بأنه يمضى نحو النهاية التى لامهرب منها ، قدم لابنه خلاصة تجربته ، ودستور طبقته التى قامت أسسها ورسخت دعائمها : «اعتل العربة وطنك .. وحذار من الخطب والشعر» !

لا عجب إذن أن أعلن ابنه ووريثه القوى عقب ثورة ١٩١٩ ــ انحيازه للملك لا لسعد ولا لعدلى ، وقال بأفصح بيان : « لقد انتهت اللعبة ، فلا تتصور أن الإنجليز سيغادرون مصر ولاتتصور أن مصر تستطيع أن تعيش بغير الإنجليز ...» ، لا عجب ــ مرة ثانية ، فنحن إزاء كاتب يؤمن بالوراثة ودورها إيماناً كبيراً ، ويتابع ــ بصبر غريب ــ انتقال ملامح الجدات والأمهات للحفيدات والبنات ــ أن كان من أبنائه ضابط شرطة اشتهر فى عهود الانقلابات السياسية بالعنف الشديد فى مواجهة المتظاهرين ، وكان هذا العنف خير تزكية له عند القصر والإنجليز ولا عجب ــ مرة أخيرة ــ أن يرتحل أبناء هذا الضابط الثلاثة بعد موت عبد الناصر : اثنان إلى أميركا والثالث إلى السعودية .

على الجانب الآخر ، تحمس الشيخ معاوية القليوبى للثورة العرابية « ومال إلى تيارها وأيدها بالقلب واللسان ، ولما فشلت الثورة واحتل الإنجليز مصر ، قبض عليه فيمن قبض عليهم ، وقدّم للمحاكمة ، فقضت عليه بالسجن خمسة أعوام ..» . صحيح أن الشيخ خرج من سجنه ليجد نفسه غريباً فى دنيا غريبة ، ولم يجد عيناً تنظر إليه بعطف ، لكن الصحيح كذلك أنه ذاب فى قلب التاريخ وتخلل نسيجه ، وأصبح فى الضمير الشعبى بطلاً ، يضاف فى هذا الوجدان إلى عنترة والهلالى وآل البيت .

إنما من أحفاد الشيخ معاوية سيتألق شباب وطنيون فى ثورة ١٩١٩ ، ونجوم من ضباط تموز (يوليو) ١٩٥٢ ، وشهداء فى المعارك التى تلت قيامها حتى تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٧٣ .

عن هذا الخط يمكنك القول إن نجيب محفوظ قدّم لوناً من التاريخ الفنىلأهم نقاط التحول فى تاريخ مصر المعاصر ، من مجىء الحملة الفرنسية حتى مصرع السادات ،

تاريخ لاترويه وقائع جافة ، بل نسيجه شخصيات من لحم ودم ووراثه واكتساب وتعليم ومصالح ، عاشت متأثرة بهذه النقاط الفاصلة ، تصوغ حياتها فى ضوء نتائجها ، وهى تدرى أو لاتدرى . فى هذا التاريخ لا يبدو الروائى المتظاهر بالحياد محايداً ، لكنه يهب أفضل المصائر لهؤلاء الذين انحازوا للثورة الوطنية فى تجلياتها المتتالية ، وأسوأ المصائر - خارج أرض مصر غالباً للأجيال الجديدة التى طحنها ٥ حزيران (يونيو) وتهاوى الأحلام - لمن اختاروا الوقوف على الجانب الآخر من الخندق ، آية كشف الروائى عن وجهه الحقيقى يتمثل فى تأريخه لثورة ١٩١٩ وزعيمها ، هذا الكشف يحدث من وراء أقنعة متعددة للشخصيات التى عاصرتها ، ولعل أصدق الكلمات وأقربها إليه : « بلغ قمة انفعاله فى ثورة ١٩١٩ ، وعشق زعيمها ، واشترك فى إضراب الموظفين ، وحافظ على ولائه للزعيم رغم انشقاق أهله العظام عليه ، وتابع خليفة الزعيم - مصطفى النحاس - بكل وجدانه ، ووزَّع الشربات يوم عقد المعاهدة ، وأيَّد الزعيم بقلبه ضد الملك الجديد ... الخ » .

يبقى الوجه الحقيقى لهذا الروائى ، دائما ، يحوِّم حول تمثال سعد زغلول !.

● الخط الثانى يبدأ من ذات البداية : وُلدت جليلة فى الربع الأول من القرن التاسع عشر ، وتزوجت الشيخ معاوية الذى كان قد بدأ حياته مدرسا فى الأزهر الشريف ، وقد عرفت بأنها « موسوعة فى الغيبيات والكرامات والطب الشعبى ، وكأنما أخذت من كل ملة بطرف ، بدءاً من العصر الفرعونى ، ومروراً بالعصور الوسطى ، وحاول الشيخ معاوية ما استطاع أن يلقنها أصول دينها ، ولكنه من خلال المعاصرة الطويلة أخذ منها أكثر مما أعطاها .. » ، وقد عمّرت جليلة حتى جاوزت المائة بعشرة أعوام ، عاصرت فيها فترة من حكم محمد على ، وعهود إبراهيم وسعيد وإسماعيل وتوفيق والثورة العرابية وثورة ١٩١٩ ، ولم يرسب فى أعماقها زمن كالثورة العرابية التى اعتبرت زوجها من أهم رجالها ، وما أكثر ما روت من بطولاته وسجنه لأحفادها ، وذهب بها الخيال فى ذلك كل مذهب ..» .

من بين أبنائها وبناتها ورثتها راضية ، هى التى تمثلت تراثها ورعته وأضافت إليه ، هى الأم والجدة المؤسِّسة ، وتكاد أن تكون أكثر الشخصيات حظاً من عناية الكاتب : «إن ما تلقته عن أبيها الشيخ لا يقاس بما تلقته عن أمها من الغيبيات والخوارق وسير الأولياء وكراماتهم وأسرار السحر والعفاريت ، والأرواح الساكنة فى القطط والطيور والزواحف ، والأحلام وتأويلها ، وقراءة الطالع ، والطب الشعبى ، وبركات الأديرة والقديسين والقديسات .. » ،

هى الوجدان الشعبى الحافل بكل الموروث ، وهى التى انطبعت على صفحتها أهم الأحداث : الثورة العرابية وثورة ١٩١٩ ، «وسجلت فى قاموسها الخالد ولياً جديداً اسمه سعد زغلول ..» ، ومثل أمها عمرت راضية حتى جاوزت المائة ، وفى أثناء ذلك تحول الأبناء إلى أسر وشب أحفاد جدد .. «وسمعت بولى آخر اسمه مصطفى النحاس ، وأخيراً آخر الأولياء الذين عاصرتهم جمال عبد الناصر الذى رفع أحفاداً لها حتى السماء ، وخفض أعزة منهم إلى الحضيض أو السجن ، فراوحت بين الدعاء له ، والدعاء عليه !» .

من أبناء راضية وبناتها كان قاسم آخر العنقود ، وكان أخلص المستمعين لأمه ، وأصدق التابعين لها فى أحلامها وجولاتها الروحية بين الجوامع والأضرحة ، «وكلما جمح به الخيال وجد عندها الأذن الصاغية والقلب المصدّق ..» ، منذ صباه تطلع نحو بنات الأسرة الجميلات بشهوة مستوفرة قبل أوانها ، مع تدين مبكر وصلاة وصيام ، فتعذب دائما بين الحب والعبادة ، وسقط ذات يوم مغشياً عليه ، قال الطبيب إنه صرع خفيف ، لكنه تطور ليصبح «اتصالاً بأهل الغيب ..» وهجر قاسم المدرسة باستهانة ، وراح فى الحوارى ، أو يطوف ببيوت إخوته وأخواته وأقاربه ، وفى كل موقع يتناول المشروبات وينثر كلماته الغامضة تنبؤاً عن المستقبل كما يتراءى له .. وتجىء الحوادث مصدقة لنبوءاته حتى عرف بينهم بالشيخ . ومن شيخ إلى ولّى «كأنه خلق للولاية .. بدل بملابسه الافرنجية الجلباب والعباءة والعمامة وأطلق لحيته وقسّم وقته بين استقبال زواره ـ الذين يحملون إليه الرزق الوفير ـ والعبادة ، حتى أمه ـ الأستاذة العريقة ـ أصبحت من تلامذته ومريديه ، وتزوج واحدة من بنات أعمامه وهو فى الثلاثين وأنجب ابناً واحداً» .

هذا خط ينسحب ويتلاشى مع خطوط الضياء والعلم ، ليس عبثاً إذن أن يكون هذا الابن الوحيد ـ وقد أسماه أبوه النقشبندى ! ـ كامل الصحة والذكاء ، تخرج مهندساً فى عام النكسة ، وأرسل فى بعثة إلى ألمانيا الغربية قبيل السبعينيات ، وكانت حال البلد قد أرهقت صحته النفسية فقرر الهجرة ، فالتحق بعمل فى مصنع للصلب بعد حصوله على الدكتوراه ، وتزوج من ألمانية ، واستقر هناك بصفة نهائية ، «حزنت أمه لذلك أما قاسم فلم يكن يحزن لشىء !..» .

● وقارئ نجيب محفوظ يعرف أنه لايخلو من قسوة ـ وهل خلت منها الحياة ؟ ـ ، وقد يتذكر مصائر بعض شخصياته النسائية بوجه خاص ، على رأسهن عندى عائشة زهرة «بين القصرين» ، الجميلة المتفتحة للحب ، وماكانت فيه من تزامل . ونفيسة التى

جدلت خيوط صنعتها من الدمامة والشبق واليأس والتطلع فى « بداية ونهاية » ، أضيف إليهما هنا شخصيات عديدة : صديقة ، الجميلة المنتحرة فى « عز الشباب واليأس والألم » ، وبدرية التى سقطت ضحية للصرع إبان تفتحها كالوردة ، وجميلة التى فقدت أسرتها كلها « بقضاء لا راد له » ، وحبيبة التى ترملت وهى دون العشرين ، ثم فهيمة ، الجميلة الثرية خريجة « الميردى دييه » التى يحاكى مصيرها مصير عائشة ، إن لم تفقها تعاسة والتى فقدت ذريتها بعد أن اكتمل لها الشباب والأمل ..

وقد لا تملك ــ مثلى ــ أن تحبس هذا السؤال : لماذا يحتفظ نجيب بهذه المصائر التعسة لبطلاته الجميلات المتفتحات للحب والحياة ؟ لماذا يجعل فى انتظارهن دائما الثكل والترمل ، الموت والجنون ، وفى أخف الحالات العقم والعنوسة ؟.

● لا فن بغير شغل وصنعة ، وهنا شغل وصنعة : « حديث الصباح والمساء » إضافة ثمينة لقلب عالم نجيب محفوظ هى تمت بصلة واضحة إلى الثلاثية والباقى من الزمن ساعة وملحمة الحرافيش ، من حيث هى رواية أجيال وتمت من ناحية أخرى بصلة واضحة إلى « ميرامار » و« المرايا » من حيث هى رواية شخصيات . أثمن ما فيها تفاصيل تلك الجدارية الهائلة ، والتى تجد فيها ــ كلما أمعنت النظر ــ اللون الواحد ، فى درجاته كلها . يشغل مكانه مع بقية الألوان ، لا يتجاوز حيِّزه المحدد له فى إحكام هندسى دقيق .

● أى صباح وأى مساء ؟.

صباح التاريخ المصرى الحديث ومساؤه ؟ صباح الميلاد ومساء الموت ؟ ليست هناك كلمة واحدة أخفيت بحذق بين المربعات البيض والسود ..

حديث الصباح والمساء ، هو حديث الحياة الممتلئ بتناقضاتها التى لا تنى تتفاعل ملقية بحركة التاريخ إلى أمام ، كلما أسفر مساء عن صباح ، وأفضى صباح إلى مساء .

عن « الأفق » ــ قبرص

٢٥ يونيو ١٩٨٧

صبـــاح الـــورد

د . غالى شكرى

يدعوها صاحبها « مجموعة » لمجرد اشتمالها على « أم أحمد » مستقلة عن « صباح الورد » ، وكلتاهما مستقلتان عن « أسعد الله مساءك » . ولكنى سأحاول هنا أن أقدم اجتهاداً مغايراً أراها بمقتضاه « ثلاثية » على نحو جديد .

إنها تنتمى من حيث البناء إلى تلك المرحلة التى بدأها نجيب محفوظ فى الستينات ، ومن حيث الموضوع تقترب كثيراً من « الماضى » الذى حفرته أعماله الأولى حتى ثلاثية « بين القصرين » . ولكنها ليست كالثلاثية القديمة مقسمة إلى ثلاث روايات تفضى إحداها إلى الأخرى فيما يشبه الحتمية .

صحيح أن الثلاثيتين تتشابهان فى أطروحة الزمان والمكان والإنسان . ولكنهما يختلفان فى تجسيم هذا الثالوث نفسه ، لأن المقصود فى « صباح الورد » هو أن الانتقال من زمان إلى آخر ، يتضمن انتقالاً موازيا للمكان والإنسان . لذلك فهى ثلاثية « أجيال » كالثلاثية القديمة ، ولكن الراوى فى الظل أو فى الضوء يكاد يكون شاهداً على فكرة « الانتقال » بحد ذاتها .

ماذا يفعل الزمن بالدنيا ؟ هذا هو السؤال المحورى على طول « صباح الورد » وعرضها .

والدنيا هى مصر التى يمسك الكاتب بأطرافها ويضعها فى مكانين أثيرين لديه هما حىّ الجمالية الشهير وحى العباسية الذى لا يقل شهرة .

وتبدو مصر بين هذين المكانين فى زمانين يؤرخان للراوى ـ الكاتب .

وبالطبع ، فليس الراوى دائماً أو بالضرورة هو الكاتب ، بل لعل العكس تماماً هو الأغلب . ولكننا فى « أم أحمد » و « صباح الورد » نكتشف تطابقا مثيرا بين ذكريات نجيب محفوظ الحقيقية وبين ما جاء فى هذين القسمين ، ولا أقول القصتين . ربما كان التغيير الوحيد فى أسماء الأشخاص .

وهو أمر قريب مما فعله الكاتب فى « ميرامار » . أشخاصها حقيقيون وإن تغيرت

أسماؤهم وبعض سماتهم . وكأن الكاتب يفضل كتابة سيرته الذاتية على هذا النحو الذى يعفيه من الحرج .

غير أننا يجب أن نلاحظ أن « المرايا » كانت لها بؤرة محددة هى هزيمة ١٩٦٧ . هذا هو الموت التاريخى الضخم الذى يتخذ منه الكاتب عدسة يصور بها الشخصيات والفكر والسلوك . وفى «صباح الورد» نجد هذه البؤرة أيضاً ، وهى «الانفتاح» مروراً بالناصرية .

والبناء فى الحالين ، وفى بقية الحالات التى نجدها مبعثرة فى أعمال نجيب محفوظ الأخيرة ، هو العودة إلى الماضى . العودة وليس الاستحضار الحلمى أو الكابوسى أو التذكرى . إنها العودة إلى الماضى قصداً مقصوداً بهدف البحث عن الجذور . وليست هى الهدف بحد ذاتها . وهنا فرق أصيل بين ثلاثية « صباح الورد » وثلاثية « بين القصرين » . ففى الثلاثية الجديدة نتوجه إلى الماضى لنربط بينه وبين الحاضر فنسأل ما إذا كان ذلك الماضى هو جذر هذا الحاضر حقا ، أم أن المصائر والأقدار لاتتشكل على هذا النحو الميكانيكى ، فهناك تربض دائماً «المفاجآت» و« المصادفات » وغيرها من الظواهر التى تنفى حتمية النمو الجبرى للبذرة على هذا النحو المحدد سلفا دون ذاك .

فى جميع الأحوال ، فإننا أمام ثلاثية لها مواصفات تغاير - أكرر ذلك - مواصفات الثلاثية العتيدة (التى لم تكن فى الأصل سوى رواية واحدة اعتذر الناشر عن طبعها فى مجلد واحد لضخامة حجمها ، وتدخل صديق آخر الأمر فاقترح تقسيمها على النحو الذى عرفت به) .

إننا هنا فى المقطوعة الأولى المسماة « أم أحمد » فى قلب « الزمن القديم » و« الحى العتيق » . هكذا يقترن الزمان بالمكان من بداية الرواية . ولذلك فإن العين التى ترصد ، هى عين الطفولة . أى أننا برفقة راوٍ واحد مختلف أطوار العمر ، وقد اقترن كل طور بزمان ومكان معينين . ومن ثم فأسلوبُ الرؤية وطريقة الحضور تختلف من زمان إلى زمان ومن مكان إلى مكان اختلاف درجة الإبصار التى تطورت عند الراوى من الطفولة إلى الشباب إلى الكهولة .

وهو حين يختار « أم أحمد » فليس فقط لأنها وكالة أنباء الحى العتيق ، وإنما لأنه « الطفل » الذى يرى أول مايرى هذه المرأة من خارج أفراد الأسرة . والكاتب يقول صراحة « لم يبق من حياته الحافلة إلاّ ماتعيه الطفولة » . ماذا يرى إذن من خلال « أم أحمد » ؟.

يرى بعينيه كبار التجار القادمين من الصعيد أو من القدس وقد أصبحوا من البكوات . ولكن أم أحمد تقول عن أحدهم «كان أبوه يسرح بالبن على باب الكريم ، وفتح دكانا صغيرا فى الخرنفش ، وقامت الحرب فأمر الله بالثراء ولا راد لأمره » . وتقول عن آخر بل تقسم « إنها رأت أباه المردانى الكبير يتجوَّل فى الحارةأقبلت» . هذا هو الماضى ، فماذا يكون حاضر « الذرية » التى اقبلت من صلْب هؤلاء ؟ .

ثورة يوليو كان لها نصيب موفور فى تحديد الأقدار والمصائر ، فقد فرضت الحراسة على البعض وسجنت البعض الآخر ، ورحل قائدها فتغيرت البوصلة أو انقلبت . هكذا انفجر شريان فى مخ على بك البنان فى الستينيات ، وهكذا أيضا أصبح ابنه محمد من وحوش الانفتاح فى السبعينيات .

أما عباس بك المردانى الذى أصابته رصاصة طائشة ، فقد استطاع ابنه أن يعمل فى المخابرات والقوادة إبان المرحلة السابقة فتكونت لديه ثروة ساعدته لأن يقفز « إلى درجات خيالية من الثراء » فى ظل الانفتاح .

وكان الانتقال من حال إلى حال انتقالاً من حيّ الجمالية إلى حى العباسية ومن العصر الملكى إلى العصر الثورى ، كما أن الانتقال من العباسية إلى الأحياء الجديدة أو القديمة الراقية ، الأكثر رقيا ، كان انتقالاً من العصر الثورى إلى عهد الانفتاح .

وإذا كانت مقطوعة « أم أحمد » نظرة سريعة شاملة لحى الجمالية أساساً بالرغم من زيارات أم أحمد المتقطعة للعباسية ومن كونها قد عمَّرت حتى الثمانينيات ــ فإن « صباح الورد » أكبر الأقسام وأطولها تتناول بالتفصيل مجموعة محددة من العائلات التى سكنت شارع الرضوان القديم القائم فى الزمن القديم بين شارعى العباسية وبين الجناين . وكان الشارعان يقسمان العباسية إلى شرقية للأغنياء وغربية للمتوسطين . ويكرر نجيب محفوظ ما سبق تأكيده فى جزء « أم أحمد » حول الحد الفاصل المفقود بين الحقيقة والوهم فيقول « رب كذبة أصدق من حقيقة » و « لاشك أن بعض الأساطير تتفوق على الوقائع بصدقها وجمالها » . وهما عبارتان يصوغان الإطار الفنى الذى اختاره الكاتب لهذه « الذكريات » . و « صباح الورد » هى تفصيل ما جاء فى الجزء الأول . ولكنه التفصيل الخبرى الشديد الاختصار . أى أن نجيب محفوظ ، بعين الشباب ، اكتفى بالملامح التى توجز المرحلة الجديدة ، الوسطى . وهى مراحل الازدواجية الثقافية والتبلور الطبقى . وسنلاحظ صراعا مريراً بين الاحتفاظ بحى الجمالية فى القلب واللحاق بالعباسية الشرقية فى العقل . وهو صراع بين مجموعتين من القيم : الأولى هى القيم الدينية وشبه الدينية ،

والأخرى هى القيم الأوروبية ، وأساساً الفرنسية .

وسنلاحظ أن عثمان بن جمال بك إسماعيل ، هو نموذج التحوّل العنيف إلى التفرنس ثقافة وعادات وتقاليد « ولاسمه مغزى لايغيب » . ولكن هذا الفتى الذى يكبر فيسافر فى بعثة إلى فرنسا ينتهى به القمار إلى السجن الفرنسى ، فالموت . هذه « نهاية » علينا أن نجمعها مع بقية الدلالات . فهناك حسين الجمحى الذى عاد من أوروبا دكتورا فى الزراعة فاكتشف أن والده الشرس الجبار قد اغتيل فى وضح النهار . وأمضى الابن عمره يفكر بالانتقام . وحين أقبلت هزيمة ١٩٦٧ كان فى مقدمة السعداء . وفى الانفتاح أصبح من أغنى الأغنياء ، ولكنه يفكر فى « هجرة بلا رجعة » . أما سامح شكرى فهو لم يكن « ممن يعتبرون الحضارة الغربية حضارة غريبة عنا ، وهى لم تسم بأسم خاص إلاّ بسبب البيئة التى نشأت فيها ، ولكنها فى الواقع الثمرة الأخيرة فى شجرة الحضارات الإنسانية التى أسهم البشر جميعا فى غرسها » . وهو رأى يقترب من آراء عزت ورأفت ابنى حسن قيسون ، وأحدهما قال ذات مرة « أعداؤنا ليسوا الإنجليز والملك فقط ولكن الجهل أيضا والخرافات » .

إلاّ إن ابن سامح نفسه ــ شكرى على اسم جدّه ــ هو الذى انطوى تدريجيا على ذاته ، وانضم إلى إحدى الجماعات الإسلامية . حينئذ يسلّم الأب « إنه جيل يعانى من ذكريات الهزيمة والغلاء والمستقبل المسدود » .

وسنضيف إلى بقية النماذج ــ الدلالات ، من رأى فى ثورة يوليو « إنجازات اجتماعية رائعة » ، ومن هرّب أمواله إلى الخارج « بمعاونة بعض أصدقائه من اليهود » وأضحى يردد إنه إذا كان لابد من جيش يحكمنا فالأفضل أن يحكمنا جيش متحضر (يقصد الاحتلال) ، حتى انتهى ذات يوم إلى الصراحة الكاملة « يقولون إننا نرتمى باختيارنا فى حضن الاستعمار الأمريكى فاللهم بارك خطانا » .

هذه إذن « الصورة المفصلة » للّقطة العامة التى التقطناها بعدسة أم أحمد . الانتقال من حى إلى آخر هو انتقال الثروة والزمان والمكان والبشر من حال إلى حال . متابعة سريعة لما آلت إليه المصائر فى إطار الصراع من أجل هوية حضارية أصيلة ومعاصرة فى آن . ولكنها الهوية المضطربة ، لأن القوام الاجتماعى الآخذ فى التبلور عشية الثورة لم يتبلور قط ، بل تعرض لهزات عنيفة فى ظل الثورة وفى ظل الانفتاح معاً . ومن واقع هذه السيولة الاجتماعية المائعة ، نشأت ظواهر يصعب القول إنها نبات طبيعى فى شجرة ممتدة الجذور .

نجيب محفوظ يأخذ بيدنا إلى الجذور ، ويعود إلى الفروع ، لنكتشف معاً أن التغيرات ليست حتمية . وإذا كان هناك قانون اجتماعى شامل فهو « الفوضى المخيفة » .

لذلك نصل إلى الجزء الثالث وإذا بالكاتب يختار لنا نموذجاً واحداً مكبراً . وهو النموذج الوحيد الذى يروى قصته بنفسه ، فليس هناك راو . ولكن هذا الذى يروى حكايته ينتمى إلى عصر الكهولة ، فيتكامل الانتقال الزمنى من الطفولة إلى الشباب والرجولة ثم إلى الكهولة أخيراً . عندئذ يحتاج الفنان ، ونحن معه ، إلى عدسة مكبرة . ومقطوعة « أسعد الله مساءك » تكاد أن تكون بكاملها حواراً مع الآخر ومع النفس . ولايتوانى نجيب محفوظ عن تذكيرنا بالأصل الاجتماعى الذى اطلعنا على بعضه فى القسمين السابقين ، « إن جدى البيه كان فطاطريا فى شارع الشيخ قمر » . يجب ألا ننسى بقية الأصول ، حتى ندرك أن مصدر الألقاب والثراء كان دوما السرقة أو الغش أو الاختلاس أو الحروب .

بطل « أسعد الله مساءك » انكشفت له العورة الاجتماعية بموت أبيه ، فلم يعد يستطيع أن يتزوج من « ملك » حبيبته التى انتظرته طويلا . ولكن الأم والأختين العانستين لا يسمحن لمثله بمغامرة الزواج . هكذا يولى الشباب أدباره وهو أعزب .

أما الحبيبة فتتزوج وتنجب ابنين هما ـ الآن ـ فى السعودية . كلاهما أصبح كهلا ، وكلاهما وحيد . وإذا كانت الوحدة تغرى بالعودة المستحيلة إلى الماضى ، فهل تسمح الكهولة ؟ يجيب نجيب محفوظ نعم . ولكنه يقولها بمرارة وحزن كبير من خلال الحوار المستمر مع النفس والآخر .

وهكذا تتكامل ثلاثية « صباح الورد » التى يراها صاحبها ثلاث قصص مستقلة عن بعضها البعض ، أما أنا فأراها وأدعو القارئ لأن يراها مثلى ثلاثية من نوع جديد . ثلاث مقطوعات تجسد « الانتقال » من زمن إلى آخر ومن مكان إلى مكان ومن جيل إلى جيل . وليست الأصول دائماً هى مصدر الجديد ، ولا الينابيع تنتهى إلى مصاب معروفة سلفاً . وإنما هناك « الهوية » الوطنية ، القومية ، الحضارية هى محور الصراع الخفى بين الطبقات والأجيال . هذه الهوية التى تبلبلت فى الزمن الناصرى وبلغت ذروة الاضطراب فى عهد الانفتاح .

نقـاد نجيب محفـوظ

ـ ١ ـ

جابر عصفور

لا أظن أديبا عربيا ـ فى عصرنا الحاضر ـ شغل عقلنا الأدبى مثلما شغله نجيب محفوظ ، إن عالمه القصصى ـ بمستوياته المتعددة ، وعلاقاته المعقدة ، ورموزه المراوغة ـ يثير جدلا لا يفض ، ويطرح مشكلات لا تُحدُّ ، ويغذى جهداً نقديا لا يتوقف فى الكشف عن عناصر هذا العالم . وبقدر ما يظلّ هذا العالم حمّالا للمعنى ، مولّدا للدلالة ، فإنه يثير عمليات لا تتوقف فى التحليل والتفسير والشرح .. وقد تتعارض هذه العمليات أو تتشابه على المستوى الإجرائى ، وقد تختلف أو تتفق من حيث الغاية أو المنظور ، لكنها تمثل ـ فى النهاية ـ وضعا معقدا من التفاسير والشروح والتأويلات ، أعنى وضعا ينطوى على التعقد والتنوع والغنى ، مثلما ينطوى على التضارب والتعارض والتناقض .

لقد تحدث لويس عوض ـ ذات مرة ـ عن «كورس النقاد» الذى ينطلق كلما أصدر نجيب محفوظ عملا جديدا ، فتندفع أنهار الأحاديث والمقالات تترى فى الصحف والمجلات ، وعلى موجات الإذاعة ، وقال لويس عوض : «ما عرفت كاتبا من الكتاب ظل مغموراً مغبونا مهملا عامة حياته الأدبية دون سبب معلوم ، ثم تفتحت أمامه كل سبل المجد دفعة واحدة فى السنوات الخمس الأخيرة دون سبب معلوم أيضا ، مثل نجيب محفوظ . وما عرفت كاتبا رضى عنه اليمين والوسط واليسار ، ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين ، مثل نجيب محفوظ ، فنجيب محفوظ قد غدا فى بلادنا مؤسسة أدبية أو فنية مستقرة ، تشبه تلك المؤسسات الكثيرة التى تقرأ عنها ولعلك لاتعرف ما يجرى بداخلها ، وهى مع ذلك قائمة وشامخة ، وربما جاء السياح ، أو جىء بهم ، ليتفقدوها فيما يتفقدون من معالم نهضتنا الحديثة ، والأغرب من هذا أن هذه المؤسسة التى هى نجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التى تستمد قوتها من الاعتراف الرسمى فحسب

بل هى مؤسسة شعبية أيضا ، يتحدث عنها الناس بمحض الأختيار فى القهوة وفى البيت وفى نوادى المتأدبين البسطاء »[1] . ولقد قال لويس عوض ما قال فى مارس ١٩٦٢ ، أى منذ حوالى عشرين عاما ، فماذا يمكن أن يقال بعد هذه السنوات ؟ إن الكتابة ظلت مستمرة ، وظل الإعجاب قائما . وإن زاحم هذا الإعجاب أصوات معارضة فقد تزايدت حدة الإعجاب نفسها وتكاثفت طوال هذه السنوات . وها نحن ـ الآن ـ نجد أمامنا أكثر من اثنى عشر كتابا مطبوعا باللغة العربية ـ وحدها ـ عن نجيب محفوظ وحده ، ناهيك عن عدد هائل من الكتب الأخرى التى تتعرض للقصة العربية ، أو الأدب العربى فى عمومه ، كما نجد أكثر من عدد خاص لمجلات عالية الصوت واسعة الانتشار ، ومجموعة لا يستهان بها من رسائل الماجستير والدكتوراه فى الجامعات ، ومقالات متناثرة ـ لم تجمع فى كتب ـ يصعب حصرها . (ولماذا لانضيف ومجموعة من المسرحيات والتمثيليات الإذاعية والتليفزيونية المعدة عن روايات نجيب محفوظ ، أو قصصه القصيرة ، تقدم أكثر من منظور فى تفسير نفس الكاتب ، ناهيك عن كتاب عن « نجيب محفوظ على الشاشة » ، وكتاب كامل لنفس المؤلف ـ هاشم النحاس ـ عن « يوميات فيلم » مأخوذ عن رواية « القاهرة الجديدة » .) وإذا تجاوزنا ماهو مكتوب باللغات الأجنبية ، أو ماهو مترجم عنها ـ وما أكثره ، بل ما أجدره باهتمام مستقل ـ وحصرنا اهتمامنا فيما هو مكتوب بالعربية وحدها ، وجدنا ـ على المستوى الكيفى والكمى معا ـ وضعا نقديا فريدا . لم يتكرر مع قاص عربى فى العصر الحديث .

تُرى هل يرجع هذا الوضع الفريد إلى لون من النظرة الواحدية التى لا ترى فى الرواية سوى نجيب محفوظ ، وفى المسرح سوى توفيق الحكيم ، وفى القصة القصيرة سوى يوسف إدريس ؟ قد يكون هذا سببا ، لكنه سبب جزئى تماما ، فما كتب عن توفيق الحكيم ، أو عن يوسف إدريس ، أو عنهما معا ، لايصل إلى ما كتب عن نجيب محفوظ من حيث الكم أو الكيف . وقد يقال إن عالم نجيب محفوظ قد أصبح سهلا « موطأ الاكناف » ، خاصة بعد كثرة ما كتب عنه ، وهو وضع يغرى الكثيرين بالكتابه عنه ، ومواصلة السير فى طريق ممهد . ولكن لماذا كثرت الكتابة عن عالم نجيب محفوظ أصلا ؟ وهل أصبح سهلا حقا ؟ إن كثرة الكتابة قد لاتزيد الغامض وضوحا ، بل لعلها ـ على عكس ما يتصور ـ تزيد الواضح غموضا ، ذلك لأن كل كتابة جديدة ـ وأعنى كل

---

(١) لويس عوض ، دراسات فى النقد والأدب ، الأنجلو ، القاهرة ، ص ٣٤٥ ـ ٣٤٦

« قراءة » جديدة حقا ـ بقدر ما تفك بعض مغالق النص ، وتفض بعض مستويات الالتباس فى شفراته ، تلفت الانتباه إلى مغالق أخرى ، وتومئ إلى التباسات مختلفة ، فتدفع إلى كتابة جديدة ، وعلى نحو يظل معه عالم نجيب محفوظ ـ برغم كثرة ماكتب عنه ـ فى حاجة إلى مزيد من الكشف ، وبالتالى المزيد من الكتابة والقراءة . وقد يقال إن السبب فى هذا الوضع الفريد الذى يحتله عالم نجيب محفوظ يرجع إلى غموضه . ولكن ماذا عن شعر أدونيس مثلا ؟ أليس « مفرد بصيغة الجمع » أغمض من أشد قصص نجيب محفوظ غموضا ، أعنى تلك القصص التى وصفت ـ ذات مرة ـ بأنها « أحاج وألغاز » ؟. فهل كتب عن « أدونيس » عشر ماكتب عن نجيب محفوظ ؟.

وقد يقال إن عالم نجيب محفوظ عالم بالغ الغنى فى تعقد مستوياته وتغير محاوره ، إذ يجمع بين القص التاريخى والقص الواقعى ، ويضم الرمز الجزئى الذى يتخلل النغمة السائدة لعمل واقعى مع الرمز الكلى الذى تتعدد دلالاته ـ عندما يسيطر على الرواية ـ فيفضى إلى أكثر من تفسير ، أو تتوحد دلالته فيصبح الرمز تمثيلا خالصا Allegor يضاف إلى ذلك ما يقال من أن هذا العالم يضم بين جنباته مختلف المدارس والاتجاهات ، من واقعية نقدية إلى واقعية وجودية إلى واقعية اشتراكية ، ناهيك عن الطبيعية والسيريالية والعبث ، وكل ماشئت من أسماء وأوصاف ، وكأن العالم الروائى لنجيب محفوظ « متحف » لكل ما عرفته القصة من مذاهب واتجاهات ، و « معمل اختبار » لكل ما عرفه النقد من مناهج واتجاهات ، وابتداءا من « التاريخية » وانتهاء بـ « البنيوية » .

وقد يقال ـ لو تجاوزنا هذا الجانب الشامل ـ إن أبطال عالم نجيب محفوظ يمثلون قطاعات المجتمع المصرى وشخصياته ـ فى تطورها وتغيرها ـ منذ ثورة ١٩١٩ حتى عصر الانفتاح . وإن هؤلاء الأبطال يعكسون سعيا إلى الأفضل ، ورغبة فى الخلاص من الماضى . وإن احتجاجهم الحار المتحمس ، الحاد بلا هوادة فى كثير من الأحيان . إنما يعكس الجرأة فى محاولة الوصول إلى الجذور ، والإخلاص فى الكشف عن السبب الحقيق لمأساة المجتمع المصرى . وكأن هؤلاء الأبطال ـ عندما يجتمعون فى عالم روائى واحد ـ يقدمون للمجتمع مرآة خلاقة ، فيرى فيها المجتمع صورته الحقيقية ، فيرى فيها « المستقبل الواعد وراء نماذج الحاضر المتغير والماضى المسرع إلى المغيب »[٢] .

وقد يقال ـ كنوع من التخصيص للتبرير السابق ـ إن عالم نجيب محفوظ يعكس

(٢) على الراعى . دراسات فى الرواية المصرية ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٥٤ .

الظروف المتناقضة والمعقدة ، والتأثيرات الاجتماعية والتقاليد التاريخية ، التى ساهمت كلها فى تحديد نفسية أبناء « البرجوازية الصغيرة »[٣] ، وصنعت أزمة طلائعها فى الانتماء ، وبالتالى تذبذبها وتناقضها فى حل قضيتى « الحرية » و « العدل » ، دون أن تتخلى هذه الطلائع عن حلم « الثورة الأبدية » . وما أكثر الاستشهاد ـ فى هذا المجال ـ بعبارات كمال عبد الجواد (السكرية) التى تقول : « إنى أومن بالحياة وبالناس وأرى نفسى ملزما باتباع مثلهم العليا مادمت أعتقد أنها الحق ، إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب . كما أرى نفسى ملزما بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة ، وهذا هو معنى الثورة الأبدية » . وما أكثر التوحيد بين كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ ، وهو توحيد يفضى ـ صراحة أو ضمنا ـ إلى الحديث عن نجيب محفوظ ، باعتباره من فاق أقرانه « وعيا بحقيقة الظروف الحضارية والتاريخية ، وبطبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها وحركتها التطورية فى المجتمع المصرى »[٤] .

وقد يقال ـ من حيث تجديد المحتوى الفكرى ـ إن عالم نجيب محفوظ ينطوى على « رؤية » وسطية ، ونحن أمة وسط ـ وقد يقال ـ فى هذا الاتجاه ـ إن عالمه ينطوى على « توليفة » فكرية ، يمكن أن تتجذب إليها كل طوائف الفكر المتصارعة فى الوطن العربى . ومن الممكن ـ فى هذا الاتجاه ـ أن نسترجع مايقوله « جعفر الراوى » فى « قلب الليل » عن مشروعه الفكرى الذى يقوم على أسس ثلاثة : أساس فلسفى ، ومذهب اجتماعى ، وأسلوب فى الحكم ، بحيث يصبح المشروع قاعدة لنظام سياسى « هو الوريث الشرعى للإسلام والثورة الفرنسية والثورة الشيوعية » .[٥] إن مثل هذا المشروع ـ لو كان حقا هو ما يشير إليه عالم نجيب محفوظ ـ قد يجعل منه الكاتب الذى « رضى عنه اليمين والوسط واليسار ، ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين » ـ كما يقول لويس عوض ، إذ يعطى المشروع كل طائفة بعض ما تهوى ، فيغريها بقبول العالم الروائى ، والإعجاب به ، لعلها توجهه ـ شيئا فشيا ـ إلى مواقعها . على أن مثل هذا التبرير ـ لو

---

(٣) تبدأ أولى التجليات اللافتة لعنصر « البرجوازية الصغيرة » فى نقد نجيب محفوظ ـ عام ١٩٥٤ ـ ما بين مجلة « الرسالة الجديدة » وجريدة « المصرى » ـ مع عبد العظيم أنيس (فيما بعد « فى الثقافة المصرية » ـ ١٩٥٥) ومحمد مندور (فيما بعد « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » ـ ١٩٥٨) ليصبح هذا العنصر ـ بعد سنوات ـ الأساس الكامل لأعمال كاملة (مثل غالى شكرى « المنتمى » ١٩٦٤) .

(٤) صبرى حافظ ، الاتجاة الروائى الجديد عند نجيب محفوظ ، الآداب ، نوفمبر ١٩٦٣ ، ص ١٩.

(٥) نجيب محفوظ ، قلب الليل ، مكتبة مصر ـ القاهرة ، ص ١٣١ .

صحّ ـ يضع مهاداً للدوافع المتعارضة والمتضادة وراء مداخل النقاد إلى عالم نجيب محفوظ ، ويبرز محاولات بعضهم ـ المتكررة ـ فى السيطرة على هذا العالم ، أو اقتناصه فى « أنظومه » أو « أنظومات » فكرية محددة . ورغم ما فى هذا التبرير من إغراء براق إلا أنه يختزل عالم نجيب محفوظ ويحوّله إلى « وثيقة فكرية » من ناحية ، ويثير السؤال عن صحة هذا الإعجاب المجمع عليه بين طوائف « اليمين والوسط واليسار » من ناحية أخرى .

إن استجابات النقاد لعالم نجيب محفوظ استجابات بالغة التنافر ، وأقرب وصف إلى تشخيصها ـ الأولى ـ هو « الفوضى » التى يجتمع فيها كل شىء ، ويجوز فيها أى شىء . ويزيد من حدة هذه « الفوضى » أن استجابة الناقد الواحد تتراوح ـ غير مرة ـ بين نقيضين لايجتمعان . وهنا يمكن أن نعود إلى لويس عوض ـ مرة أخرى ـ لنراه يقول : « نجيب محفوظ عندى كاتب من أولئك الكتاب القلائل فى تاريخ الأدب فى الشرق والغرب . كلما قرأته غلى الدم فى عروقى ووددت لو أنى أصكه صكا شديدا ، ونجيب محفوظ فى الوقت نفسه هو عندى كاتب من أولئك الكتاب القلائل فى تاريخ الأدب فى الشرق والغرب كلما قرأته عشت زمنا بين أمجاد الإنسان ، وقالت نفسى : ليس فن بعد هذا الفن ، ولا مرتقى فوق هذه القمم الشاهقة »[٦] . إن استجابة الناقد ـ فى هذا السياق ـ استجابة واضحة التناقض بين طرفيها ، إذ تنطوى على الإيجاب والسلب معا ، مثلما تنطوى على الإعجاب والنفور .

ترى هل يرتفع نجيب محفوظ إلى مصاف الكتاب العظام ـ عند لويس عوض ـ لأنه يشبع بعض تصورات الناقد القيمية عن الفن ، أو يرضى مثله الجمالية المتميزة ؟ وهل ينحدر نجيب محفوظ فيستحق « **الصك** » ـ وما أثقل الكلمة ! ـ لأنه أخل بهذه التصورات ، وأحبط الإشاعات التى يتوقعها الناقد ؟ إن الأمر ممكن . ولكن الأكثر أهمية أن نلاحظ أن عالم الكاتب الواحد لا يمثل ـ لدى الناقد الواحد ـ مثيراً متجانسا لاستجابة متحدة ، بل مصدراً واحدا لاستجابات متناقضة ، يتخبط معها الناقد بين نقيضين ، فى تذبذب لا يريم ، أشبه ـ فى مستوى من مستوياته ـ بتذبذب « صابر » بين « إلهام » و« كريمة » فى « الطريق » ، أو ـ فى مستوى آخر ـ بتذبذب « كمال عبد الجواد » بين قريبه « أحمد شوكت » و « عبد المنعم شوكت » فى « السكرية » . ولكن أيا

(٦) لويس عوض ، المرجع السابق ، ص ٣٤٦ .

كان هذا التذبذب فهو مظهر مهم لايفارق نقاد نجيب محفوظ فى رحلة بحثهم عن معنى لعالم نجيب محفوظ الروائى ، أو معنى فيه ـ على السواء .

إن « الطريق » إلى « عالم » نجيب محفوظ ليس واحدا فى كل حال ، ولا تظلله ـ دائما ـ عبارات الإعجاب والود ، فما أكثر العراك واللجاج ، وما أكثر النفور من وعثاء هذا الطريق ، وما أكثر التشكيك فى جدوى الرحلة ، بل لن يخلو الأمر من لعنات تصب فى غير موضع . ومع ذلك فالطريق يغرئ العابرين ، ويجذب ـ أكثر فأكثر ـ الباحثين عن المعنى ، فتتحول وعورته إلى اختبار لابد منه للوصول إلى حقيقة هذا العالم المراوغ مراوغة حقيقية «زعبلاوى» و«الجبلاوى» و «سيد الرحيمى» ، ولا عجب لو تدخل « المناخ السياسى » ـ فى أثناء الرحلة ـ وساهم فى توجيهها بالإيجاب مرة والسلب مرات . وطبيعى ـ والأمر كذلك ـ أن يزدحم هذا الطريق إلى حقيقة عالم نجيب محفوظ ، ويختلط فيه الحابل بالنابل ، فيجتمع الباحثون عن متعة الرحلة ذاتها مع الباحثين عن « رؤيا » تحلق بهم إلى المطلق المتعالى فى نهاية « الطريق » أو عن « رؤية » تقودهم إلى « موقف » من الحياة ، أو المجتمع ، أو الواقع . ومع ذلك كله ، أو بسبب ذلك كله ، لن يخلو الأمر ـ فى هذا الطريق ـ من بعض الفضوليين وعشاق الزحام .

لكن هذا الزحام كله لن يشكل ـ قط ـ «كورس نقاد» ـ لو عدنا إلى تشبيهات لويس عوض . إن «كورس النقاد» ـ إن وجد أصلا ـ يخضع لتوجيه موّحد يحكم الأداء والإنشاد ، لتصدر عن « الكورس » أصوات متجاوبة . ولن نجد مثل هذا التجاوب عند نقاد نجيب محفوظ . إن صوت محمد مندور ـ مثلا ـ لن ينسجم مع صوت عبد العظيم أنيس ، وإن تحدث كلاهما عن « البرجوازية الصغيرة » أو «البرجوازى الصغير» ، فالتعاطف ماثل فى موقف مندور من هذه الطبقة التى «تحتفظ بالكثير من أسمى الفضائل الإنسانية ، التى يأتى فى قمتها تقديس الأسرة والتضحية فى سبيلها »[7] ، والريبة فى التذبذب والإيمان بمغيب الدور القيادى ماثلان فى موقف عبد العظيم أنيس . وبقدر ما يمتح مندور من مقولات جوستاف لانسون يمتح عبد العظيم أنيس من مقولات مغايرة يختلط فيها كريستوفر كودويل بروجيه جاوردى[8] . يضاف إلى

---

(٧) محمد مندور ، المرجع السابق ، ص ٧٣ .

(٨) كشف كمال يوسف ـ ولا أدرى من هو ، ولعله من الأسماء الرمزية ـ عن بعض جوانب تأثر عبد العظيم أنيس بروجيه جارودى فى مقال بالغ الأهمية بعنوان « نقادنا الواقعيون غير واقعيين » الرسالة الجديدة ٢٧ يونيو ١٩٥٦ ، ص ١٤ ، ١٧) أما كريستوفر كودويل فتأثيره مهم ـ بكتبه الثلاثة عن « الوهم والواقع » و « دراسات فى ثقافة =

ذلك أن صوت مندور لن ينسجم ـ تماما ـ مع لويس عوض ، وإن اقترب منه هونا . وكلا الصوتين لن يتوافق ـ بسهولة ـ مع صوت يحيى حقى الباحث عن الإنسان فى الفنان من وراء الأثر ، والذى يحاول تفسير إحساسه بهذا الفنان الذى يكتشفه . ولن تنسجم هذا الأصوات مع محمود أمين العالم (وما أبعد الفارق بين درجات صوته « فى الثقافة المصرية » ـ ١٩٥٥ ـ أو فى مقدمة « الأنفار » أو « قصص واقعية » أو تذييل « ألوان من القصة المصرية » ـ ١٩٥٦ ـ وبين درجات نفس الصوت فى « تأملات فى عالم نجيب محفوظ » ـ ١٩٧٠) . وما أبعد هذه الأصوات ـ مجتمعة ـ عن صوت سيد قطب (أول من كتب عن نجيب محفوظ ، ولفت إليه الأنظار ـ بل دخل بسبب «كفاح طيبة » فى معركة مع صلاح ذهنى ـ فى مجلة « الرسالة » ـ ٤٤ ، ٤٥ ، ١٩٤٦) . أو صوت أحمد عباس صالح (وثوابته ومتغيراته لافتة فيما كتبه عن « السراب » ـ فى « الأديب المصرى» ـ ١٩٥٠ ـ وما كتبه عن نجيب محفوظ ـ عموما ـ فى «الشعب» ـ ١٩٥٩ ـ و « الكاتب » ١٩٦٦) وما أبعد الفرق بين مفهوم أنور المعداوى (ثانى من عرّف بنجيب محفوظ تعريفا لافتا) عن « الأداء النفسى» ومفهوم رشاد رشدى عن « المعادل الموضوعى » وما أبعد رشاد رشدى ـ بدوره ـ عن لطيفة الزيات ـ (ومن المفارقات اللافتة أن تترجم الثانية أول مجموعة متكاملة إلى العربية لـ ت . س . إليوت ، لكنها تتبنى مقولات لوكاش فى التحليل ، بينما لا يكف الأول عن الحديث عن « المعادل الموضوعى » لكنه ينساه عند التطبيق). ومن الممكن أن نضيف إلى هذه الأسماء أسماء أخرى لنقاد فى مصر ، لكن الأسماء بالغة الكثرة ، بحيث يخيل للمرء معها أنه لم يوجد ناقد لم يكتب عن نجيب محفوظ فى مصر[٩] . وإذا وسعنا الدائرة لتشمل الوطن العربى زادت الأصوات تنافرا ، واختفى « الكورس » تماما ، وتحول « الطريق » إلى عالم نجيب محفوظ كما تتحول الكائنات فيصبح « حكاية بلا بداية ولا نهاية » . ونواجه ـ باختصار ـ هذا الوضع المعقد من التفاسير والشروح والتأويلات ، وهو وضع ينطوى ـ كما أشرت ـ على مفارقات لافتة منذ البداية . فيتسم بالتعدد والتنوع والغنى ، مثلما يتسم بالتضارب والتعارض والتناقض .

= متية » و « مزيد من الدراسات فى ثقافة متية » (بالإنجليزية) فى الكتابات الواقعية العربية الباكرة ، ولعلى لا أبالغ لو قلت إن بصماته واضحة فى كتاب لويس عوض « فى الأدب الإنجليزى » (١٩٥٠) .

(٩) من الأمانة أن أشير إلى إفادتى من الببيلوجرافيا القيمة التى نشرها الزميل أحمد إبراهيم الهوارى عن « مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر » ـ دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٩ .

- ٢ -

ومهما يكن من أمر هذا الوضع المعقد فإنه يقدم «حالة نموذجية» لدراس «الهرمنيوطيقا الأدبية» ، مثلما يقدم مادة غنية لألوان مغايرة من الدرى النقدى ، وأغنى ما يطلق عليه اسم «نقد النقد» حينا ، أو يطلق عليه اسم «ما بعد النقد» حينا آخر.

وإذا كانت «الهرمنيوطيقا» ترادف - فى عمومها - «نظرية القواعد التى تحكم التأويل ، فتحكم تفسير نص بعينه من النصوص ، أو مجموعة من العلامات يمكن النظر إليها باعتبارها نصا»[١٠] فإن «الهرمنيوطيقا الأدبية» هى نظرية القواعد التى تحكم عملية فك شفرة العمل الأدبى ، باعتبارها عملية تبدأ من المعنى الظاهر للنص (أو «المعانى الأول» - بلغة عبد القاهر الجرجانى) لتنتهى إلى المعنى الباطن (أو الكامن ، أو الضمنى ، أو «المعانى الثوانى» - بلغة عبد القاهر الجرجانى أيضا) أو باعتبارها - فى فهم آخر لها - عملية تحليل المستويات المتصارعة فى «النص الأدبى» ، بهدف الوصول إلى «النظام» الذى يحكم بنيته ، مما يفضى - بالضرورة - إلى مناقشة الوسائل الإجرائية للتحليل ، وما يصحبها من مقولات مفسرة أو شارحة ، وما يوجهها من مفاهيم قَبْلية ، لدى الناقد ، وعن «النص المقروء» وعلاقته بالناقد «القارئ».

أما «نقد النقد» أو «مابعد النقد»[١١] Metacritism - إذا شئنا الدقة - فإنه

(١٠) أنظر - R. Palmer, Hermeneutics, Northwestern Univ. Press, 1969, p: 43.

(١١) يمكن القول إن مصطلح ما بعد النقد مصطلح مستعار من «المنطق الرمزى» عبر «علم اللغة» ، ذلك لأن «ما بعد النقد» هو عملية مراجعة تشبه - فى جذرها - العملية التى تراجع بها نفسها اللغة باستخدام كلماتها ، أو العملية التى تجعلنا نتحدث باللغة العربية - مثلا - عن اللغة العربية ذاتها . وذلك هو مفهوم «ما بعد اللغة» الذى يقول عنه باكوبسن مايلى : «إن جانبا من إسهام المنطق الرمزى فى علم اللغة مرتبط بتأكيد التمايز بين لغة الموضوع Object Language ومابعداللغة Meltalanguage وكما يذهب كارناب فإننا نحتاج إلى ما بعد اللغة كى نتحدث عن لغة أى موضوع . إن نفس الحصيلة اللغوية يمكن أن تستخدم فى هذين المستويين من اللغة . ولهذا يمكن أن نتحدث بالإنجليزية (كما بعد لغة) عن الإنجليزية (كلغة موضوع) فنفسر الكلمات والجمل الإنجليزية بواسطة مفردات اللغة الإنجليزية ، فى دورة حول المعنى وإعادة لصياغته . ومن الواضح أن هذه العمليات التى يسميها المناطقة بالعمليات المابعد لغوية ليست من خلقهم ، لقد أثبتوا أنها لا تقتصر على مجال العلم فحسب ، بل تمتد لتصبح جانبا متكاملا من أنشطتنا اللغوية المعتادة . إذ غالبا ما يقوم المشتركون فى الحوار بمراجعة بعضهم البعض للتأكد من أنهم يستخدمون نفس الشفرة اللغوية .»

انظر
P. Jakobson, and M. halle, Fundamentals of Language, The Hague, Mouton 1975,
= P: 81.

متصل بالهرمنيوطيقا ، وإن تميز عنها ، إذ أنه بمثابة دائرة المراجعة فى النشاط المرتبط بالأدب . وإذا كان هذا النشاط يقوم ـ فى جانبه الأول ـ على العمل الأدبى ، باعتباره « قولا » يشير ـ أو لا يشير ـ إلى الواقع الفعلى ، ويقول ـ أو لايقول ـ شيئا عنه ، فإن هذا النشاط بكمله ـ فى جانبه الثانى ـ قول الناقد (النقد) الذى يشير إلى العمل الأدبى مباشرة ، ويُصدر « أقوالا » عنه . ويتمم هذا النشاط ـ من ناحية ثالثة ـ « ما بعد النقد » ، وهو قول آخر عن النقد ، يدور حول مراجعة « القول النقدى » ذاته ، وفحصه ، وأعنى مراجعة مصطلحات النقد ، وبنيته المنطقية ، ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية ، وأدواته الإجرائية .

إن نقد نجيب محفوظ ـ من حيث تعقده وتضاربه ـ يطرح حالة نموذجية للدراسة الهرمنيوطيقية ولمراجعات مابعد النقد ، ذلك لأنه نقد ينطوى على صراع واضح بين التفاسير والتأويلات من ناحية ، فيثير مشكل القواعد التى تحكم تفسير نصوص نجيب محفوظ وتوجه تأويلاتها ، كما أنه نقد ينطوى على تضارب لافت فى « الأقوال » من ناحية ثانية ، فيدفع إلى مراجعة هذه الأقوال ، واختبار سلامة توصيلها .

لنقل ـ لمزيد من التوضيح ـ إن نصوص نجيب محفوظ (أعماله القصصية) تقول ـ بطريقتها الخاصة ـ شيئا ما عن عالم ما ، تصدر عنه لتعود إليه . عندئذ يأتى الناقد ليتحدث عن هذه النصوص ويتكلم عنها ، أى « يقول » شيئا عن « قولها » . وقد يردها ناقد إلى عالم بعينه ، ويردها ثان إلى عالم مغاير ، ويتعالى بها ثالث عن أى عالم ، فيغلقها على ذاتها ، نافيا أى إشارة منها إلى خارجها . كل هؤلاء النقاد ـ فى النهاية ـ يقولون أشياء عن « قول » هذه النصوص ، فالمغايرة بينهم مغايرة بين « أقوال » متعددة

= وما بعد النقد » ـ من الزواية الأخيرة التى يطرحها باكوبس ـ وثيق الصلة بمفهوم « ما بعد اللغة » . فكلاهما عملية إعادة لمعنى باستخدام نفس الحصيلة ـ اللغوية (فى حالة اللغة) والنقدية (فى حالة النقد) . وكلاهما « قول » يراجع « قولا » للتأكد من صحة عمل الجهاز اللغوى أو النقدى ، وللتأكد من سلامة توصيل الموضوع فى كلا القولين .

وإذا أضفنا إلى هذا كله محاولة بعض الهرمنيوطبقيين المعاصرين تأسيس الهرمنيوطبقا على نموذج مأخوذ من علم اللغة (انظر مثلا الفصل الأول .

P. Ricoeur, The Conflict of Interpretations; Essays in Hermeneutics, Edited by Don Ihde, Northwestern Univ. Press 1974.

أدركنا أن « ما بعد النقد » يلتقى مع الهرمنيوطبقا على أساس من :
استعارة النموذج اللغوى الذى يتخلل كليهما على السواء .

عن « قول » واحد . ومادمنا دخلنا فى إطار المغايرة والتعدد فقد دخلنا فى إطار التنافر بين « أقوال » عن نفس القول ، مما يستلزم المراجعة .

والمراجعة ـ هنا ـ تقوم ـ فى جانب منها ـ على التأمل الذى قد يكتشف أنظمة تحتيه تحوّل هذا التنافر ، الذى قد يتأبى على الفهم ، إلى شىء قابل للفهم . والمراجعة ـ هنا ـ تقوم ـ فى جانب آخر ـ على تأمل علاقات كل نظام على حدة ، واكتشاف عناصره ، مثلما تقوم على تأمل تقاربه أو تباعده عن غيره من الأنظمة . وتقوم المراجعة ـ فى جانب ثالث ـ على مدى ملاحظة قرب هذه الأنظمة التى تنتمى إليها الأقوال النقدية أو بعدها عن نصوص نجيب محفوظ ذاتها ، ولكن هذه المراجعة الأخيرة لا يمكن أن تتم إلا إذا تعاملنا مع نصوص نجيب محفوظ نفسها باعتبارها نظاما آخر مستقلا عن الأنظمة النقدية . وقد تلمح هذه المراجعة ـ منذ الوهلة الأولى ـ أن الكلمة الواحدة فى القول النقدى ـ وأقصد المصطلح ـ تعنى دلالتين مختلفتين تماما ، بحيث لا يمكن فهم أى منهما فى ذاتها دون ردها إلى سياقها ، وبالتالى ملاحظة أن الكلمة الواحدة ـ أو المصطلح الواحد ـ يمكن أن تتحول إلى عنصرين متضادين من عناصر نظامين مختلفين .

قد يأتى ناقد ـ مثل إدوار الخراط ـ ويحدثنا قائلا : إن « فن نجيب محفوظ ليس أساسا بالفن الواقعى » وإن شخصياته ـ وبخاصة الأجداد والآباء والأمهات ـ هى « أنماط رئيسية ثابتة من الأنماط الإنسانية الكبرى » ، لأنها « تتجاوز كل مدارات الواقع »[(١٢)] وقد يؤكد لنا ناقد آخر ـ مثل محمود أمين العالم ـ أن فن نجيب محفوظ ـ على العكس من ذلك ـ مشدود إلى هذه المدارات الواقعية أكثر مما نتصور ، وأن شخصياته تمثل « الأنماطالاجتماعية الناضجة »[(١٣)] ، حيث تمتزج السمات النفسية الفردية بعمليات التطور الاجتماعى والفكرى . عندئذ نجد أنفسنا إزاء وضع من التعارض فى « الأقوال » النقدية عن نفس « القول » الأدبى . وعلينا أن نتأمل ـ أولا ـ المصطلح ، حيث نلحظ أن كلا الناقدين يستخدم « النمط » ليدل به على شىء مغاير للآخر تماما . (ومن المهم أن نلحظ أن كليهما يستخدم نفس المصطلح مقرونا بـ « النموذج » باعتبارهما مترادفين فى غير مرة) .

إن « النمط » ـ عند محمود أمين العالم ـ يرجعنا إلى مفهوم الـ   وهو مفهوم تأسيسى

(١٢) إدوار الخراط ، عالم نجيب محفوظ ، مجلة المجلة ، يناير ١٩٦٣ ، ص ٢٧ .

(١٣) محمود أمين العالم ، تأملات فى عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ ص ٦٤

فى سياق النقد « الواقعى »[١٤] على عكس ما يدل عليه مفهوم النمط عند ـ إدوار الخراط ـ الذى يتحول إلى مفهوم تأسيسى معارض فى سياق النقد « الأسطورى » ، حيث يلعب المصطلح Archetype دوراً بالغ الأهمية ، فيما يتعلق بسعى هذا النقد وراء تجليات متغايرة لصور إنسانية كلية ، هى أقرب إلى الرموز المطمورة فى اللاشعور البشرى الجمعى[١٥] . ومن الممكن أن نرد الصراع الذى ينطوى عليه التعارض بين الدلالتين المتغايرتين ، فى داخل نفس المصطلح ، إلى الصراع الذى ينشأ بين النظامين اللذين يؤدى المصطلح فى كل منهما دورا مغايرا . ومن الممكن أن نرد هذا التعارض ـ إذا شئنا التبسيط الساذج ـ إلى عدم دقة استخدام المصطلح ، فتقول إن الناقدين يترجمان كلمتين أجنبيتين بكلمة واحدة لسوء الحظ . لكننا ـ فى الحالين ـ ندرك الحاجة إلى وجود دائرة للمراجعة ، نفتقدها فى نشاطنا النقدى ، وهى دائرة مابعد النقد والهرمنيوطيقا على السواء .

---

(١٤) يبدأ التاريخ الاصحطلاحى للنمط ـ فى النقد « الواقعى » ـ مع ما كتبه إنجلز مارجريت هاركنيس ـ فى ١٨٨٨ ـ قائلا : « إن الواقعية ـ فيما أرى ـ تتضمن إلى جانب صدق التفاصيل صدق تقديم شخصية نمطية فى ظروف نمطية . typical circumstances

انظر .

Terry Eagleton, Marxlsm and Literary Literary Criticlsm Univ. of California Press 1976, p. 46.

ويمّر المصطلح بنقاد الواقعية حتى يصل إلى ذروة اكتماله ـ كمفهوم تأسيسى ـ فى كتابات جورج لوكاش ، ويظل كذلك حتى يهتز اهتزاز واضحا مع هجوم برخت ـ بدعم من وولتر بنيامين ـ (مدرسة فرانكفورت) على لوكاش .

(١٥) ال ـ أو « النموذج الأول » و « المثال » ـ كما يترجمه مجدى وهبة (معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ١٩٧٤ ، ص ٢٩) يرجع القهقرى إلى مدرسة كمبردج للأنثروبولوجيا المقارنة والمدرسة السيكولوجية التى تزعمها س . ج . يونج الذى يحدد المصطلح قائلا : « إن الصورة الأولية ، أو النموذج الأول ، هى هيئة ... أو عملية ، تتكرر فى التاريخ عندما يتجلى الوهم تجليات حرة . ولذلك فهى هيئة أسطورية . وإذا أخضعنا أمثال هذه النماذج الأول إلى الفحص الدقيق اكتشفنا فيها نتائج صاغتها تجارب نمطية . لا تعد لأسلافنا . إنها البقية الروحية لتجارب لا تحصى من نفس « النمط » . وواضح أن « النماذج الأول » التى يتحدث عنها يونج ليست من صنع الفرد بل من صنع الأسلاف ، وأنها تورث باعتبارها عناصر محددة سلفا لتجربة الفرد . راجع :

m. Bodkin Archetypal Patterns in Poetry, Oxford Univ. Press, London 1968, p. 8.

ويقدر ما يصل هذا النقد بين « الرمز » و « النموذج الأول » فإنه يميز بين « الرمز » و « التمثيل » ، ويصل « الرمز » بالأسطورة من حيث أن الرمز يندمج فى « النموذج الأول » ليعبر عن صورة غريزية كونية مختلفة ، أو عن أنساق =

وإذا تجاوزنا « المصطلح » إلى الحكم القيمى الموجب الذى ينطوى عليه تحقق « النمط » بدلالتيه المتعارضتين عند نجيب محفوظ كنص ، أمكن لنا أن نطرح مجموعة من الأسئلة عن الكيفية التى تجاوز بها فن نجيب محفوظ ـ عند إدوار الخراط ـ « مدارات الواقع » ، وعن الكيفية التى التصق بها نفس الفن ـ عند العالم ـ بهذه المدارات ، وبالتالى عن إيجاب القيمة فى الحالة الأولى وإيجابها ـ فى نفس . الوقت ـ فى الحالة الثانية . (ولاشك أن انقلاب وجهى التصور القيمى للمصطلح سيؤدى إلى نفى القيمة ذاتها عند كلا الناقدين ، بمعنى أن محوود العالم المتمسك بمقولات علم الجمال الماركسى ، لن يقبل فنا يتباعد عن مدارات الواقع ليغوص فى رموز اللاشعور الجمعى الشعائرية ، فذلك « تغريب » للواقع و « انحدار » عن « الواقعية » . كما أن إدوار الخراط سوف ينظر شذراً ـ لو صح فهمى له كناقد ـ إلى أى فن يلتصق بالواقع ، دون أن يشبع ـ عنده ـ التوق إلى « الميتاواقعية ») .

إن مثل هذه الأسئلة تقودنا ـ بداهة ـ إلى العناصر المكوِّنة لنظامين مغايرين للأقوال النقدية عند كلا الناقدين ، فتفتح السبيل ـ أمامنا ـ إلى اختبار هذين النظامين فى مستوياتهما التطبيقية ، مما يجعلنا نراجع الشواهد التى دعم بها كلا الناقدين الحركة المتعاكسة لنفس الفن حول « ومدارات الواقع » . وبقدر ما نتعرض ـ فى هذا المجال ـ لسلامة البناء المنطقى لمبادئ الناقدين نختبر تماسك هذه المبادئ من حيث قدرتها على التجانس فى نظام يفسر كل العناصر ـ أو أغلب العناصر ـ فى نصوص نجيب محفوظ . وهكذا نختبر مفهوم إدوار الخراط عن « النمط » الذى يحمل بعض مقولات يونج وفريزر ونورثروب فراى ، ونختبر مفهوم محمود العالم عن النمط الذى تتراكب فيه أفكار تبدأ من إنجلز لتنتهى بجورج لوكاش عن « الانعكاس » ، وذلك لنرى إلى أى مدى أُحكم المفهوم عند كل منهما إحكاما يصلح معه لأن يكون أداة نقدية حاسمة . وعندئذ نطرح أسئلة أخرى من قبيل : هل يصلح النمط كأداة نقدية عامة ، أم يقتصر نجاحه على بعض الأعمال دون بعضها ؟ ولماذا يكون وجود « النمط » ـ أصلا ـ سببا فى الحكم بالقيمة ؟ وهل يقتصر الأمر ـ عندئذ ـ على النمط وحده أم لابد أن تتحقق معه العناصر الأخرى

= من السلوك الإنسانى تكشف حالات اعتقاد بدائى . ولمراجعة نماذج متنوعة لتطبيق هذا النقد ، راجع :

J. B. Yickery (ed.) Myth and Literature, Univ of Nebraska Press 1966.

وما ترجمه جبرا إبراهيم جبرا اعنوان « الأسطورة والرمز » ، بغداد ١٩٧٣

المكونة لنظام الناقد ؟ ويمكن أن نضيف أسئلة أخرى عن العلة التى جعلت إدوار الخراط يدرك ـ فى نفس القول ـ شيئا مغايراً لما أدركه محمود العالم ؟ وإذا كان كلاهما يعوّل على النقد الأوربى ، فلماذا يختار العالم ـ أساسا ـ مفاهيم النقد « الواقعى » ويختار إدوار الخراط مفاهيم النقد « الأسطورى » ؟ هل يرجع الأمر إلى اختلاف المزاج ، أو التكوين الثقافى ، أو المنظور الاجتماعى ، وبالتالى الوضع والموقف الطبقيين عند الناقدين ؟ وإذا تركنا الناقدين وعدنا إلى علاقة « أقوالها » بنصوص نجيب محفوظ نفسها ، فمن الممكن أن نتساءل : هل يرتد التعارض الكامن بين طرفى النمط ـ كعنصر تكوينى ـ إلى نظامى الناقدين أم أن نظام القول الأدبى نفسه ـ نصوص نجيب محفوظ ـ هو الذى يغذى مثل هذا التعارض فى القول النقدى ويشجع عليه ؟ ومع ذلك فأى القولين النقديين أقرب إلى القول الأدبى أو النص ؟.

وإذا تجاوزنا هذا كله إلى ملاحظة أن « قول » ادوار الخراط يعد صوتا خافتا ، شبه متوحد ، فى الستينيات ، فإننا لابد أن نسأل عن المبرر الذى جعل صوت « القول » ـ عند إدوار ـ رغم تطويره له وإلحاحه عليه « ولنذكر ـ مثلا ـ دراسته اللافتة عن « ماوراء الواقعية » ـ فى أعمال يحيى الطاهر عبد الله ـ بطقوسها الأسطورية وعمود الجد القضيبى والموت المتجسد أنثروبومورفيا) يأخذ هذا الصدى الخافت والمتوانى . وعندئذ نجد أنفسنا على حافة صراع الأيديولوجيات ـ بأكثر أشكاله عمقا وتسطحا فى نفس الوقت ـ الذى ينعكس على صراع « الأقوال النقدية » حول « الأقوال الأدبية » ؟ بل يتجاوب صراع « الأقوال النقدية » ـ بما يعكسه ـ مع الصراع الذاتى بين المستويات الداخلية للأقوال الأدبية ، أى نصوص نجيب محفوظ ، إذ لاشك فى أن هذه النصوص ليست وحيدة المستوى ، أو ساكنة العلاقات ، بل هى أعمال تتعدد محاورها وتتصارع مستوياتها .

ولاشك أن الكثير من مثل هذه الأسئلة يطرحه الناقد على نفسه ـ ضمنا أو صراحة ـ قبل أن يلقى بأقواله حول العمل الأدبى . ولكن مادام هذا الناقد قد ألقى أقواله . ومادامت أقواله ـ من حيث علاقاتها بغيرها ـ تتعارض وتتضاد وتتنافر ، مثلما تتجاوب وتتوازى بل تتداخل ، فإنها لابد أن تُفحص ، ولابد أن تُراجع .

ولن نجد « حالة » أكثر إلحاحا على المراجعة من أقوال النقاد حول نجيب محفوظ . ذلك لأنه ما من مرة أصدر هذا الروائى عملا من الأعمال إلا وانهالت الدراسات والتعليقات ، ومامن مرة خلق هذا الروائى رمزا إلا وتعددت التفاسير والتأويلات ، وعلى

نحو يتحول معه العمل والرمز إلى ساحة يتنازعها نقاد ، أشبه ـ فى غير حالة ـ بإخوة أعداء . وليست مهمة من يقوم بهذه المراجعة سهلة ، إذ لا ينبغى أن يتقمص دور « الأب يانا روس » ـ فى رواية « الإخوة الأعداء لكازنتزاكيس ـ فيحاول التوفيق بين « ماركس » و « المسيح » ومن الأفضل له أن لايرتدى ثياب القضاة ، ليدين هذا أو يبرئ ذاك . إن عليه ـ أساسا ـ أن يكتشف « عناصر تكوينية » تصنع علاقاتها « أنظمة » لهذه « الفوضى » البادية فى ركام الأقوال النقدية . (وإن خلت هذه المراجعة من التصريح بموقف فإنها لابد أن تنطوى ـ بداهة ـ على موقف مما تراجع ، وإلا تهاوت المراجعة نفسها تحت أوهام وضعية خالصة ، أو تجريبية زائفة) . وأيا كنت نتيجة هذه المراجعة ـ وأنا أطرح هنا ملاحظات أولية تمهد لها فحسب ـ فإنها لابد أن تفيد ـ فى تنظيم عمليات قراءة النص الأدبى ، كما لابد أن تلفتنا إلى أهمية البحث عن معايير حاسمة فى اختبار التفسير ، وتماسك التأويل ، ومعقولية الشرح . (ناهيك عن تحديد الفروق الحاسمة بين المصطلحات وتقليص فوضاها الظاهرة) . وبقدر ما تفيد هذه المراجعة فى تعميق عمليات القراءة وتطويرها فإنها ستكشف ـ من خلال حالة تجريبية محددة ـ عن الأنظمة المتصارعة ، التى يشكل جماعها ما يسمى « النقد العربى المعاصر » ، مثلما تكشف عن « المدارات الأساسية » التى يتحرك حولها الناقد العربى المعاصر ، فتحكم « أقواله » ، وتوجه تفاسيره للقول الأدبى ، فتتحكم بشكل غير واع فى تأويله للنص الأدبى .

ـ ٣ ـ

لنقل إن عالم نجيب محفوظ يتكون ـ على المستوى التجريبى ـ من مجموعة من النصوص ، هى ـ فى النهاية ـ كتاباته الروائية أو مجموعاته القصصية . ومهما تعددت هذه النصوص فإنها تشكل سياقا دالا . تصنعه مجموعة من العلاقات بين عناصر تكوينية ، تتخلل النصوص جميعا ، إلى درجة تجعل منها نصا واحدا كليا ، يتسم بنوع من الانتظام الذاتى ، لايتعارض مع التنوع الذى يمثله تعدد مستويات النصوص الجزئية ذاتها . ولاينفى هذا الانتظام الذاتى أشكال الصراع بين العناصر المكوّنة للسياق الدال فى كليته ، ولا يتناقض ـ فى النهاية ـ مع التجليات الظاهرة للنصوص الجزئية ذاتها .

ولاشك ـ من هذا المنظور ـ أن « اللص والكلاب » تتجاوب مع « الكرنك » مثلما يتجاوب كلاهما مع « القاهرة الجديدة » أو « عبث الأقدار » ، بل يندرج الجميع فى شبكة واحدة من العلاقات تصل ما بين هذه النصوص ونصوص أخرى غيرها ، مثل

« الثلاثية » أو « كفاح طيبة » أو « أولاد حارتنا » . إن الفارق بين هذه النصوص ليس الفارق الجذرى الذى ينقلنا من « كلية منتظمة » ذاتيا إلى « كلية » أخرى تنطوى على انتظام مناقض ، وإنما الفارق بين تجليات متعددة لنفس الكلية ، التى تتحرك عناصرها داخل « نظام » واحد ، لا يقضى على الكلية المتميزة لكل الأعمال . وإذا أردنا تشبيها نستمده من بعض إنجازات النحو المعاصر قلنا : إن النصوص الأدبية المتعددة لنجيب محفوظ إنما هى أبنية سطحية ترتد إلى بنية عميقة واحدة تحكمها ، فتجعل من النصوص الجزئية نصا واحداً ، ينطوى على نظام منتظم ذاتيا .

ويشعر بعض نقاد نجيب محفوظ بوجود مثل هذا « النظام » فيطلقون على ما يشعرون به أسماء متعددة ، من مثل « رؤية نجيب محفوظ » أو « رؤيا نجيب محفوظ » ، مثلما يطلقون عليه « عالم نجيب محفوظ » أو « العالم الروائى » ، أو أى اسم آخر . وقد يقرن بعضهم التسمية بصفات إيجابية أو سالبة . وقد يوغل بعضهم فى لغة الاستعارة والتشبيه فيتحدث عن « المعمار الفنى » ، أو عن « وحدة الإيقاع » وعن « الملامح الأساسية » ، أو « الهياكل الثابتة » . ولكن أيا كانت التسمية ــ أو الصفة ، أو الاستعارة والتشبيه ــ فإنها توحى بإدراك نوع من « النظام الذاتى » هو علة لكلية نصوص نجيب محفوظ أو بنيتها التحتية ، بل إن استعاراتهم المتكررة ــ فى هذا المجال ــ التى تنقل عن مجالات متنوعة (العمارة ، والنحت ، والرسم ، والموسيقى ، والشعر) ليست سوى محاولة لاقتناص هذا « النظام » المراوغ من وراء سطح النصوص المتنوعة . ولذلك يتجاوب « المعمار » ــ دلاليا ــ مع « وحدة الإيقاع » ، ليؤكد كلاهما « ملامح أساسية » و « هياكل ثابتة » ، هى بمثابة عناصر تكوينية لكل يتكون من علاقات . هذا « الكل » هو « العالم الروائى » ، أو ما ينطوى عليه هذا « العالم » من « رؤية » أو « رؤيا » . ورغم أن الفارق بين الكلمتين الأخيرتين فارق فى تصور النقاد لطبيعة العناصر التى يتكون من علاقاتها « عالم نجيب محفوظ » ــ (إذ « الرؤية » تقودنا إلى « الواقع » وتضعنا على ضفاف « الواقعية » على نحو ماتتجلى ــ مثلا ــ فى كتاب عبد المحسن بدر « نجيب محفوظ » : الرؤية والأداة » . أما « الرؤيا » فتقودنا إلى « الرمز » وتضعنا فى حضرة « المطلق » على نحو ما يفسره ــ مثلا ــ جورج طرابيشى فى كتابه « الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية ») ــ إلا أن كلتا الكلمتين (الرؤية/ الرؤيا) تنبئنا بإدراك « عالم موحد » وتشعرنا بوجود « نظام » له على نحو من الأنحاء) .

ولهذا السبب نسمع من يقول : « عالم نجيب محفوظ الروائى عالم قائم بذاته يكاد أن

يكون معادلا للمجتمع الخارجي ، ترتبط عناصره ارتباطا سببيا ، ويستمد كل عنصر قيمته النسبية من علاقته بالأجزاء الأخرى ، وتلتقى ممراته الجانبية ، وأزقته الخلفية بشارعه الرئيسى ، فكل وقائعه منتظمة فى إطار ثابت يحدد لكل واقعة وزنها الخاص . وقد تتساوى فيه إحدى النزوات الشخصية ومعاهدة سياسية ، فكل الأشياء المحيطة بنا قد اندمجت فى شبكة من الدلالات الفكرية والانفعالات الجاهزة[١٦] » . كما تسمع من يقول : « إن الملامح الأساسية لعالم نجيب محفوظ قد اكتملت . ليس هذا حكما عليه بالجمود . لا .. فما أشد تنوع هذا العالم ، وما أشد خصوبته ، وما أعمق تجدده المتصل ، ولكنه ـ فى الحقيقة ـ عالم متجانس ، منذ أول نبضة فى أول عمل ، حتى آخر أعماله التى لم تنشر بعد ، بل ـ فى تقديرى ـ لم تكتب بعد . هناك محاور وثوابت وهياكل أساسية ، يتحرك بها هذا العالم مهما تجددت ، ونمت ، وتطورت ، وتعمقت ، فكراً أو منهجا أو أسلوبا ، فهى تحتضن رؤيا أساسية وفنية واحدة ، متكاملة ، رغم تطورها المتصل منذ البداية حتى تلك النهاية التى تنتظرها سنوات عديدة مديدة من الإبداع العميق الممتع »[١٧] .

ولو تجاوزنا سطح الاستعارة أو التشبيهات الثانوية فى كلا القولين السابقين (الممرات الجانبية ، الأزقة الخلفية ، أول نبضة ، هياكل ، تحتضن .. الخ) إلى النواة الدلالية التى تجتذب كل هذه التشبيهات والاستعارات ، وجدنا أنفسنا قرب « النظام » الذى أتحدث عنه ، وإن لم ننفذ إليها تماما . وقد ينطوى القول الأول على نغمة تقييم باطنة ، تتسرب كنغمة تحتية للجمل ، فتقرن « العالم الروائى » بصفات سلبية (الشكلية الصارمة التى تفضى إلى الآلية .. الخ) وقد ينطوى القول الثانى على نغمة تقييم ظاهرة ، يجرفها ـ أحيانا ـ انفعال الانطباع (فما أشد ... وما أعمق !) لتقرن « العالم الروائى » بصفات إيجابية (الوحدة والتنوع) . ولكن كلا القولين يؤكد « انتظاما ذاتيا » ما لعالم نجيب محفوظ . وهو « انتظام » قريب من ذلك الذى يلفتنا إليه قول ثالث عما تطرحه نصوص نجيب محفوظ من « رؤية متكاملة للحياة الإنسانية » نتأمل ـ فى داخل تلاحمها ـ « العناصر الثابتة والمتغيرة »[١٨] .

إن مثل هذه الأقوال تقربنا من المهمة الأولى التى يجب أن تناط بناقد نجيب

---

(١٦) إبراهيم فتحى ، العالم الروائى عند نجيب محفوظ ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٦

(١٧) محمود أمين العالم ، المرجع السابق ، ص ٦

(١٨) عبد المحسن بدر ، نجيب محفوظ : الرؤية والأداة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٩

محفوظ ، وهى النظر إلى نصوص القاص باعتبارها كلا واحدا ، يحكمه نظام محدد ، له عناصره التكوينية ، ومحاوره المتعددة ، ومستوياته المتصارعة ، التى تجانس مابين محاور عالمه ، وتناغم مابين مستويات رؤيته . وإدراك الناقد لهذا الأمر ليس سوى إدراكه المبدأ القديم الجديد ، ذلك المبدأ الذى يرد القيمة الإسطيقية (الجمالية) إلى « الوحدة الكامنة فى التنوع (وليس من الصعب أن نلمح تجليات متغايرة لمفهوم الكلية Totality فى الأقوال الثلاثة السابقة) . ولكن الوحدة ـ بهذا المعنى ـ ليست وحدة الأجزاء المتجاورة مكانيا ، أو الأعمال المتعاقبة زمنيا ، أو النصوص المتراكمة ظاهريا ، ولكنها « الوحدة » التى يقودنا الوعى بها إلى « النظام » الذى يكمن وراء كل نصوص نجيب محفوظ ، فنحاول النفاذ من السطح الظاهر للركام إلى الأساس الكامن للوحدة ، دون أن يلهينا التنوع فننتهى إلى التجزء ، ودون أن يصرفنا التعاقب عن غيره فننتهى إلى التفتيت ، بل ندرك التنوع فى علاقاته التى تقودنا إلى « وحدة حية » لنظام يتصف بالتوتر وليس الجمود ، فلا تصبح « الوحدة » مجموع الأجزاء بل محصلة العلاقات ، بين عناصر النص الواحد من ناحية ، وبينها وبين عناصر بقية النصوص من ناحية أخرى .

ولكن المشكلة أن ناقد نجيب محفوظ ـ فى الأغلب ـ يتباعد عن مهمته الأولى أكثر مما يقترب منها . ومن السهل أن نلحظ أن تعامل هذا الناقد مع النصوص إنما هو تعامل يفرض على النصوص الاستجابة إلى نظرة جزئية من ناحية ، وتأريخية ـ بالمعنى الضيق ـ تطورية من ناحية ثانية ، فتتجزأ هذه النصوص مرة ، وتتجاور تعاقبا مرة ثانية ، دون أن تنتظم فى نظام موحد لاتغيب عن آنيته أبعاد التعاقب بحال .

وأبسط أشكال هذه النظرة الجزئية ، وإن كان ينطوى على نفس المدخل الخطر ، هو افتراض مرحلتين متغايرتين تماما فى الغالب مرّت بهما نصوص نجيب محفوظ . وقد يطلق على هاتين المرحلتين « الواقعية » و « الواقعية الجديدة » ، أو يطلق عليهما « الاستاتيكية » و « الدينامكية » ، والقسمة ـ على هذا النحو ـ تنطوى على نوع من التسليم بأبعاد معرفية متضادة على مستوى التعاقب ، وتحول مزاجى من النقيض إلى نقيضه ، والتسليم الضمنى بتوالى أنظمة أفقية على محور المجاورة ، وليس تصارع مستويات آنية على محور التضاد .

وتضع القسمة ـ على هذا النحو الحاد من الفصل بين المستويات والمحاور الآنية لنفس النظام ـ مجموعة من روايات نجيب محفوظ (مثل : « القاهرة الجديدة » و « خان

(١٩) رجاء النقاش ، أدباء معاصرون ، كتاب الهلال ، فبراير ١٩٧١ ، ص ١٨٣ وما بعدها .

الخليلى » و « بداية ونهاية » و « الثلاثية »)فى جزيرة منعزلة ، تقابلها جزيرة أخرى مخالفة لها فى طبيعة التركيب الجغرافى والبشرى ، تحتوى روايات أخرى (مثل : « اللص والكلاب » ، و « الطريق » ، و « الشحاذ » .. الخ .) وليس هناك معبر واضح يصل مابين الجزيرتين من داخلهما . ولا بأس ـ مع هذه النظرة ـ لو تصورنا الجزيرة الأولى مرتبة ، مهندسة ، منمنمة ، ينتظم كل شىء فيها انتظام أصداف الأرابيسك ، ويقوم كل شىء فيها على التسجيل والوصف والرصد البارد ، بل إن حركة الزمن فيها أشبه بحركة أوراق « النتيجة » تسقط ورقة إثر روقه ، كساعة تعقب أخرى . وتسكن الجزيرة «كائنات جامدة ... باردة توحى لنا بأنها تكره الانفعال » أما الجزيرة الثانية فوّارة بالحركة والعنف ، وتنفجر فيها براكين الأعماق . وتتداخل فيها الأزمنة والأمكنة ، وتقطنها كائنات نارية ، لغتها مكثفة « فوراء كل كلمة من الكلمتين أكثر من معنى محتمل » ـ كما يقول يحيى حقى . ولا بأس لو كرر ناقد آخر ـ هو رجاء النقاش ـ نفس الصيغة ـ مستندا إلى « الفنان والناقد الكبير ستيفان زفايج » ـ فحدثنا عن كائنات الجزيرة الأولى ـ الاستاتيكية ـ التى تخرج « حسب النظم الطبيعية لحركتها » ، « دون عجلة » ، وعن قاطنى الجزيرة الثانية ـ الديناميكية ـ الذين ينطلقون « وهم يصيحون ويزعقون ، تشتعل فيهم النيران ، فى حلبة أهوائهم » ، فهم « شهداء ومنتحرون » .

وإذا كان سكان الجزيرة الأولى لنجيب محفوظ يذكروننا بشخصيات تولستوى فإن سكان الجزيرة الثانية يذكروننا بشخصيات دستويفسكى ، لو صدقنا رجاء النقاش . ولماذا لانصدقه ويحيى حقى يقول : « إن الفنانين ينقسمون من حيث المزاج ـ فيما أزعم ـ إلى نمطين رئيسيين تجدهما فى جميع المذاهب : النمط الديناميكى الذى تعكس أعماله وهج معركة ، والنمط الاستاتيكى الناجى من خوض المعارض ، عدته التأمل بلا انفعال أو ثورة ، فهو يضع حجرا على حجر بصبر ، كأنه مهندس معمارى ... ونجيب محفوظ ـ حفظه الله لنا ـ أصلح شاهد على الفرق بين خصائص النمطين .. فنحن نجد الإثنين عنده ، وهو فى النمطين قد بلغ حد الكمال فى التعبير الفنى .»(٢٠)

ولكن لو صدقنا يحيى حقى ـ أو رجاء النقاش ـ انقسمت أعمال نجيب محفوظ قسمة حادة ، وتراكمت نصوصه فى مجموعتين تشكلان جزيرتين منعزلتين من ناحية ، ووضعين متعاقبين من ناحية ثانية ، ومزاجين متناقضين لنجيب محفوظ الشخص من ناحية ثالثة ،

---

(٢٠) يحيى حقى ، عطر الأحباب ، مطابع الأهرام ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٨٤ ـ ٨٥

فيتحول نجيب محفوظ إلى « دكتور جيكل » و« مستر هايد » ، ولكن مع فارق مهم مؤداه أن دكتور جيكل يوحد ـ أولا ـ باستاتيكيته التى يعيش بها ردحا من الزمن ، ثم يموت ليبعث ـ بدلا منه ـ مستر هايد ، بديناميته ، أو « سوطه الذى يسوط به شخصياته » لو استخدمنا تشبيهات رجاء النقاش .

صحيح أن المقارنة بين « الاستاتيكية » و« الديناميكية » طريفة وذكية ، وهى ترجع ـ كمدخل نقدى ـ إلى التضاد الرمزى الذى يلخص به بعض النقاد اختلاف « أمزجة » الأدباء وتكوين « النموذجية » التى تتعارض ـ كنماذج أولية ـ تعارض « أبوللو » مثلا ـ مع « ديونسيوس » ، أى تعارض برود العقل مع توهج العواطف ، وتعارض الوضوح (الشمس) مع الغموض (القمر) . ولكن مثل هذه التصنيفات الرمزية ـ رغم طرافتها ـ « تسرف فى التجريد والتصنيف إلى الدرجة التى تمنعها من أن تقدم فائدة حقيقية لدراسة أسلوب بعينه أو كاتب بعينه »(٢١) يضاف إلى ذلك أن هذه الثنائية النموذجية المتعارضة ـ لو عدنا إلى تجلياتها فى نصوص نجيب محفوظ ـ هى ثنائية خطرة ، لأنها توهمنا ـ كما هى عليه عند يحيى حق ورجاء النقاش ـ بتعاقب حاد فى رؤية الكاتب لعالمه من ناحية ، وكأنه تعاقب من رؤية إلى نقيضها ، وتلهينا عن تتبع الصراع الآنى بين بين مستويات العالم الروائى بالاقتصار على تعقب المغايرة الظاهرية المتعاقبة ـ فحسب ـ من ناحية ثانية ، وتصرفنا عن النص الروائى إلى مزاج من ناحية ثالثة ، وتلفتنا إلى اختلاف مجموعات النصوص أكثر من تشابهها من ناحية رابعة . والنتيجة النهائية هى تزييف النص بدل تحقيق إمكانياته ، وتجزئة العالم الروائى بدل المحافظة على وحدته .

وقد نسلم بوجود تحول يحدث فى نصوص نجيب محفوظ ، فننتقل من « إستاتيكية » إلى « ديناميكية » ـ إذا شئنا الإبقاء على مصطلحى يحيى حق ولكن هذا التحول بمثابة تغيرات داخلية تحدث داخل نظام واحد من ناحية ، وبمثابة صراع بين مستويات متعددة على محاور أفقية ورأسية ، متزامنة ومتعاقبة ، فى النص الواحد والنصوص المتعددة فى

---

(٢١) راجع :

S. Ulmann "style and personality", in G. A. Love & M. Payne (ed.)Contemporary Essays on style. Scott, Fpresman and compuny, p. 161.

ويشير أولمان فى مقاله إلى التعارض الرمزى الذى يصنعه باشلار وبرونو ، عندما يقارن الأول بين « الصور الحية » و « الصور الجامدة » ، ويقارن الثانى بين « النمط الكيميائى » و « النمط الملهم » من الشعراء ، أو إلى ما يعقد به بعض النقاد التصنيف . فيميز بين أكثر من نمط من الأساليب ، كما فعل هنرى موريه . فى كتابه « سيكولوجية الأساليب » (١٩٥٩) .

نفس الوقت . ومن هنا يمكن أن نلحظ هذا الصراع وهذه التغيرات فى كل نصوص نجيب محفوظ من حيث تعاقبها الأفقى ، كما نلحظه فى كل النصوص من حيث تزامنها (محورها الرأسى) أو من حيث وضعها الآنى . وما يحدث فى النصوص ـ ككل ـ يحدث فى كل نص على حدة . ومن هنا لا تواجهنا « الاستاتيكية » فى « الثلاثية » ثم « الديناميكية » فى « اللص والكلاب » ـ مثلا ـ بل تواجهنا كلتاهما فى كلا النصين على السواء . إذ ليس الفارق بينهما فارقا فى « التحول الفنى » من مدرسة إلى مدرسة متناقضة ، أو « الانقلاب التاريخى » من رؤية إلى رؤية ، بل هو فارق تجليات التحولات الداخلية والصراع الآنى لنفس النظام ، داخل كل نص ـ لوأخذناه على حدة . وليس معنى هذا إلغاء التاريخ أو نفى تحولات الأديب ، وإنما النظر إلى الوضع التاريخى والتحولات الفنية نظرة كلية وليست جزئية ، فلا نضع الفنان فى أدراج ، أو ننقله من موقف إلى موقف (دون أن ينتقل حقا) بل ننظر إلى نصوصه ـ ككل ـ باعتبارها نظاما دالا ، لا يمكن فهم مدلوله أو مدلولاته ، إلا بوحدة نصوصه كنظام .

وإذن ، فالمهم هو إدراك آنية العلاقة بين « الاستاتيكية و « الديناميكية » فى نفس الوقت الذى تدرك فيه تعاقبها . ولذلك فإن تمثله « الاستاتيكية » ـ كصفة تنطوى على « الاستواء » و « الازدواج » ليس نقيضا صارما ، تنقطع علاقاته الآنية بصفة « الديناميكية » أو تتحول الصفتان إلى خاصيتين لعنصرين متوترين فى نفس النص . ولهذا السبب أدرك لويس عوض لونا من التوتر ـ سماه هوة وصدعا ـ أو « كلاسيكية القالب » و« رومانسية المضمون » فى « اللص والكلاب » ولاحظ نفس التوتر ـ فى « الثلاثية » ـ بين « القالب الكلاسيكى » وما يخفيه وراء واجهته المتقنة من مضمون « أبعد ما يكون عن الكلاسيكية »[22] ولهذا السبب ـ أيضا ـ أدرك محمود الربيعى تعارض الحوار (المديالوج) مع النجوى (المونولوج) فى « اللص والكلاب » ، وتعارض الوحدات اللغوية المكونة للمعجم ما بين سطح الوعى وباطنه فى نفس النص ، فأشار إلى تبسيط الوحدات اللغوية وحيدتها فى الحوار ، كما أشار إلى تكثيفها البالغ إذا ارتدت نجوى ، وأكد صقل المعجم وتهذيبه على السطح الخارجى وانطلاقه وعنفه على مستوى الباطن الداخلى[23] .

إن الصفتين ـ من هذا المنظور ـ صفتان لمستويين مغايرين داخل نفس النظام .

(٢٢) لويس عوض ، المرجع السابق ، ص ٣٦١ .

(٢٣) محمود الربيعى ، قراءة الرواية : نماذج من نجيب محفوظ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص ١٥ ـ ١٦ .

وتجليات العلاقة بين هذين المستويين خاضعة لحركة التحولات المنتظمة داخل سياق واحد شامل . ومن هنا يمكن أن يتعارض « الدنياميكى » مع « الاستاتيكى » أو يتقاطع أو يتداخل معه ، على محور واحد ، أو محاور متعددة ، فالأمر ـ فى النهاية ـ رهن بحركة تحولات داخلية فى نص واحد ، هو أعمال نجيب محفوظ ككل . ومادام النص الواحد الكلى ينطوى على عناصر ثابتة لا تتغير فى الحالات المتعاقبة لنصوصه الجزئية ، أو فى حالاته الآنية ، فالانتظام قائم والكلية موجودة ، دون أن تنفى أبعاد التنوع والحركة والصراع والتوتر داخل هذا الانتظام ، ذلك لأنه ليس انتظام « جدار » فى « معمار » بل انتظام مستويات ومحاور فاعلة فى « اللغة » .

ـ ٤ ـ

ولكن النظرة الجزئية تأخذ أشكالا أكثر خطراً من شكل الثنائية بين « الدنياميكية » و « الاستاتيكية » . ومن الممكن أن نرقب هذه الأشكال عندما نتأمل بطاقات تصنيف « المذهبية الأدبية » التى تلصق على نصوص نجيب محفوظ . إن أعماله ـ من هذه الزاوية ـ تنقسم ـ هذه المرة ـ إلى مراحل : تبدأ المرحلة الأولى من « عبث الأقدار » لتنتهى مع «كفاح طيبة » ، وتبدأ المرحلة الثانية من « القاهرة الجديدة » لتنتهى مع « السكرية » ، وتبدأ المرحلة الثالثة من « أولاد حارتنا » لتنتهى مع « ثرثرة فوق النيل » .. الخ . وتتعاقب هذه المراحل ـ تاريخيا ـ ابتداء من أول رواية نشرها نجيب محفوظ حتى آخر رواية ، وكأن مقياس المراحل هو التتابع فى الزمن الذى يوازى التتابع فى « المذهبية الأدبية » .

ولن توصف المرحلة الواحدة بصفة مذهبية واحدة ، بل بصفات مذهبية متنافرة ، فالمرحلة الأولى ـ مثلا ـ يمكن أن تصنف تحت عنوان «التاريخية الرومانسية» ، أو تحت عنوان « الرؤية الوهمية » و « الصلة بالواقع » فى نفس الوقت ، كما يمكن أن توضع تحت عنوان « المرحلة التاريخية » فحسب ، أو توسّع البطاقة لتضم ـ إلى جانب التاريخية ـ « النضالية من أجل التحرر » ، كما يمكن أن توضع أخيرا تحت لافتة « الرمز فى اطار التاريخ »[٢٤] . أما المرحلة الثانية فتوصف بأنها « واقعية نقدية » ، أو « اجتماعية » ، أو

(٢٤) انظر على التوالى :

ـ نبيل راغب ، قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ . دراسة تحليلية لأصولها الفنية والجمالية ، المؤسسة المصرية =

« فوتغرافية » ، أو « ناتورالية » فيما يذهب لويس عوض ، أو تتجاوز الواقعية ، كما يذهب ادوار الخراط . وهكذا تتقلب المرحلة لتصبح نصوصها قابلة للتراكم ، مستعدة لولوج ثلاثة أدراج مذهبية متباعدة تباعد « الطبيعية » عن « الواقعية النقدية » .

وليس يعنينا ــ الآن ــ أمر « فوضى التصنيف » ، إذ سنعود إليها فيما بعد ، بقدر ما تعنينا عملية التصنيف ذاتها ، وما تنطوى عليه من تمزيق لوحدة النصوص . إن التركيز على المراحل ، وتصنيفها ــ على هذا النحو ــ ينطوى على نفس النظرة الجزئية . والنتيجة الأولى التى تترتب على هذه العملية هى تفتت « الوحدة الحية » ما بين النصوص ، وتحويلها إلى «كتل » متراكمة على نقاط طولية ، يمر عليها الناقد كما يمر القطار على محطات متباعدة . ومن الطبيعى ــ والأمر كذلك ــ ألا يتوقف الناقد عند مجموعة النصوص التى لاتقع مباشرة على شريط قطاره . أو لاتلج ــ فى يسر ــ أدراج تصنيفاته . وحتى إذا توقف الناقد عند هذه النصوص ارتبك فى وضعها ، وحشرها حشراً داخل نفس المرحلة (لاحظ حالة « السراب » فى المرحلة الاجتماعية) أو تجاهل خصائصها الشكلية ، أو يسطحها فيوحّد ما بين « التمثيل » فى « أولاد حارتنا » و« الرمز » فى « الطريق » ، فالمهم أن تتجمع النصوص فى أكوام متشابهة من حيث الظاهر ، ويسلس قياد الرحلة التأريخية لنجيب محفوظ ، فتهبط كتل أعماله ، كما يهبط المسافرون ، كلٌّ فى محطة مختلفة . ومادام الناقد ينظر إلى فوارق التعاقب ــ فى الأغلب ــ فلن يلتفت إلى المماثلات المضادة ، إذا نظر إلى الأعمال باعتبارها كيانا موجودا فى الآن .

ومن هذه الزاوية لن يختلف ما تقوله فاطمة موسى مثلا ــ فى جوهره ــ عما يقوله على شلق . إذ تذهب فاطمة موسى إلى أن نجيب محفوظ « بدأ بالرواية التاريخية التى تمثل مرحلة الرومانس ... ثم انتقل إلى مرحلة الواقعية ... واستنفد إمكانيات الرواية الواقعية المعاصرة .. فعبرها إلى مرحلة جديدة ، يمكن تسميتها مرحلة ما بعد الواقعية »[٢٥] . إن

= العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ١٧ وما بعدها .
ــ عبد المحسن بدر ، المرجع السابق ، ص ١٥١ وما بعدها .
ــ محمود أمين العالم ، المرجع السابق ، ص ٢٥ وما بعدها .
ــ على شلق ، نجيب محفوظ فى مجهوله المعلوم ، دار المسيرة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١٤٦ .
ــ سليمان الشطى ، الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ ، المطبعة العصرية ، الكويت ١٩٧٦ ، ص ٢٩ وما بعدها .

(٢٥) فاطمة موسى ، فى الرواية العربية المعاصرة ، الأنجلو ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٢٧ .

النصوص تتراكم ، عند الاثنين ، لتتجمع فى هذه الأكوام الأفقية المتعاقبة ، إذ « يبدأ » نجيب محفوظ تحت لافتة ، ثم « ينتقل » تحت لافتة أخرى ، ثم « يعبر مرحلة » إلى مرحلة جديدة . ولكن ما العناصر الثابتة ، والعلاقات الداخلية لمجموع النصوص ، والبعد الرأسى فى « مراحل التطور الروائى » ؟ كلها أسئلة لابد أن تختفى عندما تنقسم النصوص إلى كتل تصنع جزرا ومحطات منفصلة . ولن يلغى الانفصال أن نشير إلى بعض الأساليب التى تطورت ، أو وجدت بذورها فى الماضى .

وإذا عدنا إلى منطقية القسمة فإن علينا أن نتساءل : هل يمكن أن يوضع قاص واحد فى كل هذه الأدراج ، وتحت كل هذه البطاقات ، ويظل سليم الأعضاء ؟ ألا تؤدى اللافتات المتعددة (واقعية ، ناتورالية .. الخ) إلى تغريب النصوص الأدبية للقاص وتحويلها إلى مايشبه « مرقعة الدراويش » ؟ وإذا وضعنا فى الاعتبار أن مصطلحات مثل الواقعية وغيرها ، هى ـ فى حقيقة الأمر ـ تلخيص لأنظمة متغايرة ، أفلا يعنى تسلمينا بوجود كل هذه المصطلحات ، وإطلاقها على أعمال نجيب محفوظ ، أن أدبه يقع بين اثنتين : فوضى أنظمة متنافرة ، فتنتفى عن أعماله القيمة ، فى جانب من جوانبها ، لأنها ستفقد عنصر التلاحم ، أو أن نجيب محفوظ قصاص يرى العالم كما يراه الواقعيون (النقديون ـ التسجيليون) والطبيعيون والوجوديون والعبثيون ، فتنتفى عن عقله السلامة . ولن يفيد ـ هنا ـ أن نقول : « ليس بين كتابنا من يقارب نجيب فى فهمه الناقد للنظريات الأدبية وفى تطبيقه لها فى أعماله »[٢٦] . إذ لوسلمنا بذلك تحوّل نجيب محفوظ إلى ناقد ، أو تحول إلى أديب يكتب روايات على كل المقاييس والنظريات .

وليس انقسام نصوص نجيب محفوظ إلى محطات يعبر عليها الناقد أفقيا وليد نظرة جزئية فحسب ، بل هو ـ بالمثل ـ وليد نظرة تأريخية ـ لاتاريخية ـ تنظر إلى أعمال الكاتب باعتبارها أشياء تتطور مع الزمن . إن كل حركة لنصوص نجيب محفوظ ـ من هذا المنظور ـ هى حركة إلى الأمام ، تنطوى على مزيد من إتقان الصنعة ، ونضج الرؤية إلى العالم ، وكأنه يبدأ ـ كالطفل ـ فى « عبث الأقدار » ، ثم يشب فى « الثلاثية » وينضج فى « أولاد حارتنا » ، ويكتهل بالحكمة فى « الحرافيش » . وقد تتوقف حركة التطور الصاعد لنجيب محفوظ ـ هونا ـ أو تتذبذب قليلا ، لكنها تظل صاعدة فى سلم التطور .

ولو تركنا مغالطة التطور شبه البيولوجى الذى تنطوى عليه هذه النظرة فإننا نلحظ

---

(٢٦) يحيى حقى ، المرجع السابق ، ص ١٠٦ .

افتقارها إلى « المنظور التاريخى » الذى لايقيس الكاتب بالسنوات ، أو تعاقب الأعمال ، بل بمعايير أخرى تخالف هذه التطورية . وأهم من ذلك أن نلحظ أن هذه النظرة ، تفترض ـ عادة ـ نقطة للبداية فى حركة التطور ، شبيهة بنقطة الصفر ، أو بالنقطة التى تقع فيها أدنى الكائنات فى سلم التطور ، إن هذه النقطة لاقيمة لها إلا من حيث أنها مجرد بداية . ومادامت كذلك فيجب أن تنسب « نقطة البداية » إلى أدنى المذاهب الأدبية موقعا فى سلم التطور ، وبالتالى فى سلم القيمة . أما نقطة النهاية فيجب أن تعزى إلى أعلى المذاهب موقعا فى سلم التطور . وبالتالى فى سلم القيم . ومن المنطق ـ والأمر كذلك ـ أن تترتب نصوص نجيب محفوظ ـ فى تعاقبها الزمنى ـ على نحو تعاقبى آخر ، يقوم على « هيراركية » أدناها « الرومانسية » فى « عبث الأقدار » ، وأعلاها « الواقعية » فى « الثلاثية » عند بعض النقاد ، أو « ما بعد الواقعية » عند البعض الآخر . ولا بأس ـ والأمر كذلك ـ لو أصبح للمذهب الأدنى درجات تبدأ من أدنى الأدنى حيث « الرومانسية الهابطة » أو « الرؤية الوهمية » لتنتهى بأعلى الأدنى حيث « الرومانسية الثورية » ، وتتراص « الواقعية » ـ بدورها ـ فى درجات أهونها « الفوتوغرافية » وأوسطها « النقدية » وأعلاها « الاشتراكية » .

والنتيجة الأولى : هى المأزق الذى يواجهه الناقد « الواقعى » عندما يخدعه القاص فينحدر على سلم المذاهب من « واقعية الثورة الشاملة » إلى « قلب الليل » ، حيث لن يصل اليقين إلى نسبة الـ ٥٠٪ التى تحدث عنها « عبد لله » فى « حارة العشاق » ، أو المأزق الذى يواجهه ناقد « مابعد الواقعية » عندما يمكر به القاص ليعود مباشرة إلى الجلوس على مقهى « الكرنك » . أيتراجع الناقد الأول عما ذهب إليه ؟ أيتهم الناقد الثانى نجيب محفوظ بالارتداد ؟ إن الأمر ممكن . لكن مقولة « التطور » نفسها تتحول عندئذ إلى شىء مائع ، فتصبح دريئة لريب تعفى عليها .

أما النتيجة الثانية فهى مشكلة التصنيف الداخلى لنصوص نجيب محفوظ المتطورة . لقد أطلق الناقد على المراحل الأساسية أسماء ، وجعلها درجات بعضها فوق بعض . ولكن ماذا عن التقسيمات الداخلية للدرجات ؟ إننا يمكن أن نتوقف ـ هنا ـ عند عبد المحسن بدر ، فكتابه عن نجيب محفوظ ـ رغم الجهد المضنى الذى بذله ـ نموذج واضح على مزالق هذه النظرة « التطورية » :

إن كتاب « الرؤية والأداة » يضعنا بعنوانه فى ثنائية لا تريم ، تتحول فيها « الرؤية » إلى مقابل حاد للأداة ، ويتحول كلاهما إلى مقابل آخر لثنائية « الشكل »

و « المضمون » ، مما يعود بنا إلى تصورات تعاقبية عن مضمون يتكون أولا ليفرض شكلا ، ثم عن شكل لا حق بالضرورة ، وإن كان يعود ليؤثر فى مضمونة . ولكن يظل المضمون شيئا قائما بذاته ، فهو رؤية ـ أو وليد رؤية ـ تتكون « جذورها » فى مرحلة الصبا ـ ويمكن انتزاعها من مقالات نجيب محفوظ فى صباه ـ لتنمو فى مراحل لاحقة . وتظل هذه الجذور بمثابة العناصر الثابتة فى « الرؤية » ، لاتتغير منها إلا بعض الأجزاء الهينة التى لاتقضى على قوة الجذور ، أو بعض جوانب « الأداة » التى تصبح ـ فى النهاية وعاء مؤثرا .

وإذا انتقلنا من ثنائية « الرؤية » و « الأداة » إلى نصوص نجيب محفوظ الروائية وجدناها فى حركة تطور عبر سلم تتكون درجاته من أنواع الرؤى . (هناك رؤية قدرية ـ وهمية ، وهناك رؤية فردية ، وأخيرا رؤية واقعية) ولقد بدأ نجيب محفوظ من أدنى الدرجات (فى « عبث الأقدار » و « رادوبيس ») ، ثم تطور فانتقل إلى مرحلة « الصلة بالواقع » ، فى « كفاح طيبة » التى هى رسالة من مصر القديمة إلى مصر الجديدة ، وفى « القاهرة الجديدة » التى لامست الواقع . ثم تطور نجيب محفوظ ـ مرة أخرى ـ فوصل إلى « نحو الواقعية » فى « خان الخليلى » و « السراب » ، ثم اكتمل تطوره فوصل إلى « الواقعية » مع « زقاق المدق » و « بداية ونهاية » .

ولو تساءلنا عن الفرق الحقيق بين « الصلة بالواقع » و « نحو الواقعية » ، وهل يحمل التمييز أى دلالة فارقة ما وجدنا إجابة ، سوى الحرص البالغ على تقسيم درجات السلم الصاعد من الأدنى إلى الأعلى ، أى من « الرؤية الوهمية » إلى « الرؤية الواقعية » . ولكن ستبدهنا المفارقة ـ فى نهاية الكتاب ـ عندما تصبح « واقعية » نجيب محفوظ ـ فى حقيقة الأمر ـ مثالية أخلاقية ، يمثل القدر فيها « العامل المؤثر بالدرجة الأولى على الفعل والشخصية ، وتمثل الغريزة أو الفطرة المؤثر الذى سلى دور القدر فى الأهمية » ، فلا يبقى للعامل الاجتماعى ـ فى المرحلة الواقعية ـ سوى « دور هامشى ، وذلك على خلاف ماذهب إليه كثير من الباحثين »[27] .

وإذا عدنا إلى الفرضية الأولى لكتاب « الرؤية والأداة » وهى تكامل الرؤية عند محفوظ ، وجدنا هذا التكامل قد تمزق على درجات سلم التطور مابين « الرؤية الوهمية » ، و « الصلة بالواقع » ، و « نحو الواقعية » ، و « الواقعية » التى ضاعت فى

---

(٢٧) عبدالمحسن بدر ، المرجع السابق ، ص ٤٥١ .

النهاية . يضاف إلى ذلك انفصال العالم الروائى نفسه بين رؤية سابقة ومضمون وشكل ، أو رؤية هى مضمون منفصل عن شكل ، مما يفضى إلى تمزّق العلاقة بين « الرؤية » و « الأداة » وإلى ثنائية متعاكسة بين « الثوابت » و « المتغيرات » . ولو صدقنا « الثوابت » أنكرنا « التطورية » وحولنا « المتغيرات » إلى مجرد تحولات عارضة فى الرؤية . ومع ذلك فنحن لسنا إزاء رؤية واحدة عند نجيب محفوظ بل إزاء رؤى تتطور ، وإلا فلا معنى للرؤية الوهمية فى مقابل الرؤية الواقعية ؟! ولو صدقنا « التطورية » أثبتنا فاعلية « المتغيرات » وأنكرنا « الثوابت » . ومع ذلك فالثوابت كالصوى الحجرية لاتهتز ، لأنه لم يحدث ــ لدى نجيب محفوظ ــ « انقلاب جذرى يؤدى إلى التغير من النقيض إلى النقيض ، وكل ما حدث أن رؤيته ازدادت عمقا . »[٢٨]

وسواء كنا فى الحالة الأولى أو الحالة الثانية فقد اختفى الصراع بين الثابت والمتغير ، وغامت العلاقة بينهما إلى أبعد حد ، ليتحول الثابت ــ فى الحالة الأولى ــ إلى ما يشبه « الروح الهيجلى » الذى يوجد قبل وجود النصوص . ويتجلى فيها عبر الدرجات الصاعدة فى سلم الرؤى الوهمية والمثالية والواقعية . وعندئذ يغدو الثابت شيئا مطلقا . وجد دفعة واحدة فى مرحلة الصبا (ومن الممكن أن نستمده من مقالات نجيب محفوظ الأولى وليس رواياته) لتتقلب به الرؤى كما تتقلب المحطات أمام عينى المسافر . ويتحول المتغير ــ فى الحالة الثانية ــ إلى أوضاع بيولوجية متطورة عبر مراحل ، تشبه تطور القرد الذى صار إنسانا ، فيصبح لكل مرحلة رؤية متغيرة ، تنطوى على مقولات معرفية ، متضادة تضاد رأس القرد والإنسان ، فيختفى الثابت تماما . وإذا كانت « الرؤية » تصبح مطلقا مفارقا لتجلياتها المرحلية فى كتل النصوص ــ فى الحالة الأولى ــ فإن « الرؤى » تغدو « مضامين » تلابسها « أشكال » متغايرة فى الحالة الثانية . وإذا تذكرنا ما يقال من أن « المضمون » قرين « الموقف » . وأن الأساس ــ فى الرؤية ــ هو المضمون ، فالنتيجة هى كثرة المواقف التى تنطوى عليها نصوص نجيب محفوظ ، أو ــ قُلْ ــ كثرة التجزؤ الذى أصاب كلية هذه النصوص ، فبدد نظامها .

(٢٨) المرجع السابق ، ص ٧٢ .

إن هذا « النظام » الذى أتحدث عنه قرين «كلية » النص ، وبالتالى فهو لايفارق « سياقه الدال » . ولكن مادمنا إزاء كلية للنص فنحن إزاء وحدة للدال بالضرورة . إن العناصر الثابتة تلتقى فى محاور وتتفاعل عبر مستويات متعددة لتكوّن مساقا دالا له وحدته النابعة من هذه الكلية . ولكن العلاقة بين « الدال و « المدلول » ليست علاقة وحيدة الجانب . وأهم من ذلك أن الكيفية التى ينطوى بها الدال على مدلوله ، أو يشير بها إلى مدلول . فينتج « دلالة » لاتعتمد على النص وحده ، بل تعتمد ـ إلى جانب ذلك ـ على « قارئ » النص ، وما يقوم به من مشاركة فى « إنتاج الدلالة » .

إن النص ـ فى ذاته ـ لايمكن أن يتصف بالثبات أو ينحصر فى مدلول واحد ، جامد . إنه يتحوّل ـ فى جانب منه ـ إلى شبكة من المستويات المتصارعة ذاتيا ، كما يتحول ـ فى جانبه الآخر ـ إلى نص موجود فى العالم . ومادام النص موجودا فى العالم فمن المنطقى أن يعاد إنتاجه دلاليا لصالح العالم[٢٩] . ومن المنطقى ـ أيضا ـ أن لايتم تفاعل مستوياته الذاتية فى عزلة مطلقة عن قارئ يقع ـ بدوره ـ فى العالم . إن النص نتج ـ أصلا ـ عن صلة مباشرة بين كاتب وأداة فى عالم محدد . وبمجرد أن يطلق الكاتب هذا النص من بين يديه ويسمح بتوزيعه يدخل النص نفسه فى عمليات إنتاج أخرى لصالح العالم الذى وجد فيه . وبقدر ما ينتسب النص إلى صاحبه ـ فى هذه الحالة ـ فإنه ينتسب ـ بمعنى من المعانى ـ إلى الذين أسهموا فى إنتاج دلالته .

ولكن عمليات الإنتاج التى أتحدث عنها لاتعنى خلقا لنص جديد غير نص صاحبه وإنما تعنى الوصول إلى دلالة تكون بمثابة محصلة للنظام الذى ينطوى عليه النص نفسه . ومن هنا تصبح القراءة النقدية عملية تفاعل بين النص ـ كمعطى ـ ينطوى على نظام ـ وبين القارئ . وقد تلعب القراءة النقدية للقارئ دوراً فى تشكيل دلالة النص أو إنتاجها ، وهى تلعب هذا الدور بالفعل ، ولكن هذا الدور يظل ثانويا بالقياس إلى قدرة النص نفسه على توجيه عملية القراءة .

ومن الممكن أن تعمق الأمر بالرجوع إلى الطبيعة المعرفية والوجودية (الأنطولوجية) للنص . إن النص ـ من حيث هو موضوع ـ ينطوى على حال من الوجود المستقل عن

---

(٢٩) قارن ب

Edward W. Said, "The Text, the World, The Critic, in Josué V. Harari(ed.) Textual Strategies, Cornell Univ. Press, 1979, p. 163.

وعينا ، أو ــ إذا أردنا الدقة ــ هو نفسه حال من الوجود المستقل عن وعينا ، ابتداء من أوراقه وكلماته المطبوعة ، وانتهاء بدواله المرتبطة بهذه الأوراق . ولذلك فهو موضوع للمعرفة متجسد فى كيان أنطولوجى خاص . لكن هذا الكيان المستقل للنص ينطوى على مفارقة لا تدّمر استقلاله ، وإن كانت تحدّ منه ، فتحدد ــ بالتالى ــ عمليات القراءة . إنه كيان مستقل من حيث هو موضوع للمعرفة . وهذا الاستقلال يفرض ــ بداهة ــ أثره على القارئ المدرك له ، ولكن القارئ المدرك ــ بدوره ــ يؤثر فى تكييف موضوع إدراكه ، أى النص ، فيساهم ــ بالتالى ــ فى تحديد وضعه الأنطولوجى وبعده المعرفى .

ومن هنا يظل النص منفصلا عن قارئه ومتصلا به فى نفس الوقت ، كما يظل النص مؤثرا ومتأثرا ، فاعلا ومنفعلا . وتصبح عملية « إنتاج الدلالة » عملية يشترك فيها النص باعتباره الأداة الأساسية للإنتاج ، مثلما يشترك فيها القارئ باعتباره الأداة الثانوية فى النهاية . وتظل هذه العملية « قراءة » مادام « القارئ » لا يضحى ــ بحال من الأحوال ــ بوجود النص « المقروء » ، وما دام « النص المقروء » يظل أساسيا فى توجيه عملية القراءة . ولو انقلب الحال وتحول الثانوى إلى أساسى فلابد أن تختفى القراءة ، لأن النص المقروء ــ فى هذه الحالة ــ لن يصبح له قوة التوجيه ، بل يغدو شيئا سالبا ، يتحول ــ تدريجيا ــ إلى محض إسقاط من المدرك ــ بكسر الراء ــ الذى لن « يقرأ » أو « يُسقط » . والنتيجة المنطقية لذلك هى تدمير الوجود المستقل للنص ــ من ناحية ــ وتحويله إلى « مجلى » لعرض أفكار سياسية أو اجتماعية ، أو « مناسبة » لعرض تصورات دينية ، فيتحول النقد من « القراءة » ليصبح عمليات انطباعية ، تبدأ بالحديث عن « أثر العمل فى النفس » باعتباره « أداء نفسيا » ــ لو استخدمنا مصطلحات أنور المعداوى ــ ، وتمر بعملية انتزاع لمجموعة من « الأفكار » تعزل بعيدا عن النص ، وتنتهى بالحديث عن أحلام سياسية أو اعتقادية تمكننا من التعرف على الناقد وليس النص . وفى كل هذه الحالات نقع بعيدا عن « القراءة » ونقترب من « الإسقاط » .

وإذا أضفنا إلى هذا كله الفاعلية التى تنطوى عليها عملية « القراءة » ــ وليس « الإسقاط » ــ وعدم تعارض طبيعتها مع « التعدد » الذى لايتناقض مع الدور الأساسى الذى يقوم به النص فى توجيه القراءة ، وبالتالى فى عملية الإدراك التى لا تلغى فيها الذات الموضوع . أو يلغى فيها الموضوع الذات . إذا أضفنا ذلك كله واجهنا وضعا مزدوجا فى نقد نجيب محفوظ ، أعنى وضعا يتراوح ما بين « القراءة » و « الإسقاط » . و « القراءة » ــ لذلك كله ــ « أداء » للنص و « إنتاج » لدلالته بمعنى محدد يجعل منها

عملية تلفظ للنص الذى ينطق عبر قارئه ، أما « الإسقاط » فهو عملية تلفظ للناقد الذى ينطق عبر النص ، ولذلك لا يمثل « الإسقاط » عملية « ينطق » فيها النص بل عملية « يُستنطق » فيها النص . و « القراءة » ـ بعد ذلك ـ عملية متعددة الجوانب ، متفاعلة المستويات ، يحقق فيها النص صراعه الذاتى بين العناصر التى يتكون نظامه من علاقاتها ، ويصطرع فيها نظام النص المقروء مع نظام القارئ المدرك ، دون أن يلغى أحدهما الآخر ، ويتأثر فيها كلا النظامين بأنظمة أخرى ، أكبر منهما وأشمل ، تدخل كعامل من العوامل المؤثرة فى عملية القراءة .

ولذلك نلحظ ـ فى عملية القراءة ـ تفاعل مستويات ثلاثة . والكيفية التى يتحقق بها التفاعل بين هذه المستويات ، وبالتالى محصلة العلاقات بينها ، هى التى تميز « قراءة » عن « قراءة » ، فتصبح « أنماطا » قابلة للوصف والتحليل . أما « الإسقاط » ـ كعملية ـ فأمره مختلف ، إذ يشحب فيه المستوى الأول الخاص بالنص ، فلا يبقى فيه سوى نظام الناقد (ـ أو : نظريته النقدية . أو أعرافه الأدبية ، إذا شئنا التبسيط ـ) الذى يتجاوب مع نظام أوسع (ـ نظرية شمولية ، رؤية للعالم .. الخ ـ) لينطلق من تجاورهما « استنطاق » النص ، أو « إنطاقه » ، بما يتجاوب مع نظام الناقد ، وبالتالى مع ما يتولد منه هذا النظام .

وسواء كنا معلى مستوى « القراءة » أو « الإسقاط » فهناك توجه دائم ـ من داخل النص إلى خارجه ، أى من العالم الذاتى للنص ، العالم الفعلى الذى تتحقق فيه عملية القراءة أو عملية الإسقاط . وكانت الحركة ـ فى عملية القراءة ـ حركة معقدة ، تتم ـ دوما ـ وسائط متعددة ، ومستويات متفاعلة ، فإنها حركة لا تتوقف عن الترك بين النظام الذاتى للنص والأنظمة الواقعة خارجه ، إلا بعد أن يكتم إنتاج الدلالة . وعلى العكس من ذلك الحركة ـ فى عملية الإسقاط ـ فهى حركة مباشرة ، قد لاتكون وحيدة الاتجاه ، ولكنها تظل محوية سلفا ، تبدأ من نفس النقطة التى تعود إليها ، دون وسائط أو تعقد .

ـ ٦ ـ

وسواء كان ناقد نجيب محفوظ مُسقِطاً أو قارئا فإنه لابد أن يعود من نص نجيب محفوظ إلى العالم الذى نعيش فيه ، محملا بخبرات القراءة ، أو مقتنصا أسلاب الإسقاط . ومهما تحدث الناقد عن « الشكل الفنى » أو عن « الأصول الفنية والجمالية » ـ

كما يتحدث بعض نقاد نجيب محفوظ ـ فإنه لابد عائد إلى العالم . قد يقول لنا رشاد رشدى : إن الإحساس الذى يخلقه العمل الفنى لا علاقة له بالإحساسات التى تزودنا بها الحياة ، كما لا علاقة له بأى شىء خارج العمل نفسه . »(٣٠) وقد يقول لنا محمود الربيعى : « لقد أصبح الاهتمام بطبائع الأشياء ذاتها ـ لا الأفكار المجردة التى يتصور أنها تحكمها ـ هو الروح المسيطر على الحركة النقدية »(٣١) وقد يحدثنا غيرهما ـ كما نسمع فى الأعوام القليلة الأخيرة ـ عن النص المنغلق على نفسه ، كالفعل اللازم الذى لا يتعدى إلى مفعوله فى النحو ، أو عن النص ـ البنية التى لا علاقة لها بأى شىء خارجها . ولكن هذا القول أو الحديث يتحقق على نحو مخالف فى التعامل الفعلى مع النص . إنه مجرد نوايا ، أو فروض نظرية ، لا تتحقق فى الواقع التجريبى للقراءة أو الإسقاط .

لقد توقف رشاد رشدى عند « اللص والكلاب » ليبحث فيها عن « عنصرية القدرية » ، وليتعامل معها باعتبارها « معادلا موضوعيا » Objective Correlative لحقيقة تقع خارجها بداهة . ولنلاحظ ـ منذ البداية ـ أن مفهوم « المعادل الموضوعى » نفسه مفهوم يقودنا ـ منذ اللحظة الأولى ـ إلى ما هو خارج عن النص الأدبى نفسه ، وإلا لما كان هناك معنى لهذا « الجسم المحدد » الذى « يعادل الوجدان المعين الذى يراد التعبير عنه . ومن يبحث عن هذا « المعادِل » (بكسر الدال) لابد أن يبحث عن المعادَل » (بفتح الدال) ليتيقن من « موضوعية التعادل » بين « الوجدان » و« معادله الموضوعى » ، أى أنه يقيس ـ منذ الوهلة الأولى ـ النص بمقياس خارج عنه ، بل بمقياس يردنا إلى منطقة الشعور فى داخل الأديب وليس فى داخل النص ، كما نتوهم لأول وهلة ، ولهذا السبب قال إلزو فيفاس قولته الشهيرة عن صاحب « المعادل الموضوعى » الأصلى : « إن إليوت يقحم نظرة منقحة نوعا من التطهير فى نظرية شائعة عن التعبير ليبرر الشعر كنوع من العلاج العصبى . » ولهذا السبب ـ أيضا ـ تحدث النقاد عن « المفهوم الآلى للإبداع » عند إليوت ، مثلما تحدثوا عن تضارب المفهوم » و« عبوة إليوت الجديدة » لنظرية « التعبير » القديمة .(٣٢)

ومن يواجه نص « اللص والكلاب » بهذا المفهوم لابد أن يقع خارج النص ، فى

---

(٣٠) رشاد رشدى ، ما (هو ؟) الأدب ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص ٢٧ .

(٣١) محمود الربيعى ، المرجع السابق ، ص ٩ .

(٣٢) راجع ـ على سبيل المثال :

M. Krieger, The New Apologists for Poetry. Greenwood Press, 1977, pp. 48-51.

نهاية المطاف ، أراد ذلك أو لم يرد ، أظهر ذلك أو أبطنه . ومن هنا يتحول نقد رشاد لنص «اللص والكلاب» إلى لون من الترجمة المزدوجة» وليس التحليل الداخلي لنسيج العلاقات ، بمعنى أنه سيبحث فى «القدرية» التى تحولت ـ موضوعيا ـ إلى نص أدبى ، هو «اللص والكلاب» ، ثم سيعود ليترجم «الكيان الموضوعى» ليرده إلى أصله القَبْلى الذى يعادله ، لعله يكتشف ـ بذلك ـ العلاقة الحتمية بين «الشكل المعين» و«الهدف الفنى» . وإذا كانت الحركة ـ هنا ـ حركة من «الشكل المعين» إلى «الهدف» فإنها حركة من الصورة (= معادل موضوعى) إلى أصلها الخارجى ، وهو ـ فى حالة «اللص والكلاب» ـ «القضاء والقدر الذى يفصل الإنسان عن جذوره ليغرقه فى الضياع .» وهنا يتحول نص «اللص والكلاب» إلى «وعاء» مؤثرة لـ «فكرة» منفصلة عنه ، ترتبط بوضع الإنسان الحديث «بعد أن انفصم عن جذوره فأغلق على نفسه ، وجف النبع فدفن وجهه فى الجدار .»[٣٣]

ولو تأملنا ـ جيدا ـ ما يقوله رشاد رشدى عن نجيب محفوظ الذى «يرسم صورة للإنسان الحديث» وجدنا مفهوم «المحاكاة» كامنا فى دلالات المصطلح الوصفى نفسه ، إذا أن رسم الصورة يعنى الارتباط بأصل خارجها ، وإلا لما كانت هناك صورة ، ويزداد هذا الارتباط قوة عندما يقترن هذا المصطلح الوصفى ـ فى سياق دلالى واحد ـ بالحديث عن سمات «الرواية فى العصر الحديث» وكيف أنها تهتم بتسجيل كل ما تقع عليه العين من الزوايا والمنعطفات»[٣٤] ، فيلحّ على أذهاننا ـ بحكم المصاحبات اللغوية Collocations ـ مفهوم «المحاكاة» الكامن داخل مفهوم «التعبير» عن الوجدان بواسطة «معادل موضوعى» . وذلك كله ـ فى حقيقة الأمر ـ من قبيل البحث فى النص عن معنى خارج عنه ، ومعادلة النص تقع خارج نطاقه ، فى العالم الذى يعيش فيه هذا «الإنسان الحديث» ، وليس من قبيل «لا يمكنك أن تعادل العمل الأدبى بفكرة ، أو نظرة ، أو مشكلة خلقية»[٣٥] ، فالمعادلة قائمة شئنا أم أبينا ، مادمنا فى أسر «المعادل الموضوعى» .

والحق أن الناقد الأقرب ـ عملا وليس حديثا ـ إلى «النقد الجديد New Criticism ـ من بين نقاد نجيب محفوظ ـ هو محمود الربيعى وليس رشاد رشدى . فكتابه «قراءة الرواية : نماذج من نجيب محفوظ» تطبيق لافت لهذا النقد .

(٣٣) رشاد رشدى ، مقالات فى النقد الأدبى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص ١٦٦ .

(٣٤) المرجع السابق ، ص ١٦١ .

(٣٥) ما (هو؟) الأدب ، ص ٦٧ .

ويبدو ذلك فى إلحاحه على أن رواية لنجيب محفوظ هى «وحده مستقلة ، لا تكمل شيئا آخر ، ولا تكتمل بشىء آخر .» (ص ١٢) ويبدو ذلك فى إلحاحه على الكشف عن العلاقات الداخلية للنص ، وفى إدراكه لغة المفارقة ، وفى تأكيده أن الاهتمام بطبائع الأشياء ذاتها هو الروح المسيطر على النقد ، وليس الاهتمام بالأفكار المجردة ، التى يتصور أنها تحكم النصوص الأدبية .

ولكن ـ مع ذلك كله ـ سنجد الحركة ـ دائما ـ فى قراءة . محمود الربيعى ـ تبدأ من داخل النص لتنتهى خارجه ، وعلى نحو يتعارض مع الجزم النظرى لمقدمة الكتاب ، أو للتقرير المحذِّر فى داخل الكتاب . وهذا أمر طبيعى ، إذ كيف يفر الناقد ـ مهما كانت موضوعيته النصية ـ من مناقشة «القضية الكبرى» التى «تطل ... من وراء هذا العمل» ؟ (ص ٢٥) إن إغلاق النص عن العالم أمر مستحيل وتفاعل ذات الناقد مع موضوعه لابد أن يتحقق ، والبحث عن شبكة الدوال لابد أن يفضى إلى أنظمة خارج النص . وهنا لابد أن يتوجه الناقد إلى الخارج وهو يفتش عن «مغزى اجتماعى واقعى تجريدى فى آن واحد» : (ص ٢٦) .

قد يقول الربيعى : «إن العمل الفنى يعكس الواقع ، ولكنه يتجاوز هذا الواقع فى نفس الوقت» . (ص ٣٥) ولكن «الواقع» يضغط عليه فيقرأ ما بين سطور النص ما يفيد بحق أن مصر فى حاجة شديدة إلى أبنائها المكترثين ، حتى وإن أخطأوا كثيراً ، حتى وإن ضلوا أحيانا . أما غير المكترثين من أبنائها ـ وبناتها ـ فهم مصاصو دماء . وألد أعدائها . (ص ٤٤) ومعنى هذا التعقيب أن الناقد يطرح السؤال : «ما الذى يريد أن يقوله نجيب محفوظ من خلال ...؟» (ص٣٥) ومعنى هذا أنه يضطر إلى أن يناقش «فلسفة إنسانية كامنة وراء الحدث» (ص ٣٢) أو «أيديولوجية خاصة». (ص ٧٧) أو «وجهة نظر نجيب محفوظ فى هذه القضية الخطيرة ...» (ص ٧٩) أو يسأل : «ما هو موطن الداء الحقيقى من موقف هؤلاء المثقفين؟ وكيف تحولوا ـ وهم من جسم الأمة ـ إلى أعضاء شلاء ، تمعن فى العجز حتى تصوّر لنفسها أن العجز هو قدرها الطبيعى ؟... هل ابتعدت عن المد الإجتماعى لأنها أبعدت عنه ؟» (ص ١١٥) وقبل أن تبدأ الإجابة يأتى تأكيد حازم : «هذه مشكلة كبيرة ، وينبغى أن تتأملها النفس بكل تفهم وتعاطف.» (ص ١١٦) وعندئذ نصبح خارج النص بداهة ، ويشحب تجاوز الواقع ، لنصبح فى قلب الواقع ، فنصبح داخل بنية وعى إجتماعى عند الناقد . وتشحب الفكرة التى تربط الروح النقدى بالاهتمام بالوقائع لتغلبها الفكرة المضادة التى تربط الوقائع بأفكار توجه الوقائع . وهنا

لن يجد الناقد مفرا من الجزم بأن «الأدب والسياسة ــ من حيث الجوهر ــ كانا ولا يزالات صنوين .» (ص ٢٣) أو من أن ينغمس ــ دون أن ينتبه فى «أوجه الصراع المحتدم بين طبقات المجتمع بغية الوصول إلى صيغة ملائمة تحكم مسار هذا المجتمع .» (ص ١٥٦) ويصبح النص ــ الوحدة المستقلة ، التى «لا تكمل شيئا آخر ، ولا تكمل بشىء آخر» مرتبطا ــ فى حقيقة الأمر ــ بشىء آخر يكمله ، يرتد إلى هذا التفاعل الذى أشرت إليه بين مستويات عملية القراءة ذاتها .

- ٧ -

إن الانتقال من داخل النص إلى خارجه ــ إذن ــ أمر طبيعى ، ما ظل النص متحدثا عن العالم بطريقة أو بأخرى ، وما ظل النص ــ بحكم طبيعته اللغوية ذاتها ــ منطويا على إرشارة إلى العالم .[٣٦] وما دامت كل «قراءة» للنص لابد أن تتصل ــ النهاية ــ أو تتفاعل مع شىء يؤثر فيها خارج النص فمن الممكن التسليم ــ من هذه الزاوية فحسب ــ بعدم براءة القراءة ، دون أن يتعارض ذلك مع التسليم باستقلال النص . ولكن هناك وجهين لعدم البراءة ، أحدهما سالب يتصل بالإسقاط ، وثانيهما موجب يتصل بالقراءة ذاتها . أما الوجه الموجب فقرين دور الذات الفاعلة للقارئ فى إدراك النص ــ كموضوع معرفى مستقل عنه . وهذا الوجه قرين «صراع القراءات» . أما الوجه السالب فقرين إلغاء الكيان المستقل للنص نفسه ، والدخول ــ بالتالى ــ فى «فوضى الإسقاطات» ، وما يصحبها من سوء طوية الاستنطاق .

ويبدأ «الاستنطاق» ــ عند نقاد نجيب محفوظ ــ منذ اللحظة التى لا يراعون فيها التوسطات المعقدة التى تفصل ما بين النص والعالم ، وعندما يسطحون العلاقة بين «الدال» و«المدلول» ، عندما يخلطون بين ثراء «الدلالة» وفقر «المقصد» . وعندئذ نصل إلى حال أقرب إلى تحويل النص إلى «وثيقة فكرية» ، تصبح دليلا على «مقاصد» نجيب محفوظ ، و«عرضا» من «الأعراض الدالة» على فكره . وعندئذ لن يتحدث الناقد عن «نصوص» أدبية ، بل عن «أفكار» مترجمة إلى لغة خيالية . ولا غرابة ــ والأمر كذلك ــ أن نجد من يتحدث عن «نجيب محفوظ سياسيا» ، أو من يبحث عن

---

(٣٦) راجع :

Paul Ricoeur, Interpretation Theory; Discourse and the Surplus of Meaning, The texas Christian Univ. Press, 1976, pp. 36-37.

«الوجدان القومى فى أدب نجيب محفوظ» ، أو عن «تاريخنا القومى فى ثلاثية نجيب محفوظ» ، أو عن «أزمة الوعى السياسى فى قصة السمان والخريف» ، أو حتى «مع الغناء والمغنين فى أدب نجيب محفوظ»(٣٧) .

وسيتوقف «الباحث» عن «نجيب محفوظ سياسيا» أمام عبارات «سوسن حماد» – فى «السكرية» – عن صراحة المقالة وخطورتها ، ومكر القصة ومراوغتها فى التعبير عن الرأى ، وسيوحّد «الباحث» – أو «المستنطق» – بين ما قالته سوسن حماد ونجيب محفوظ ، فتصبح عباراتها «الدستور الذى التزمه نجيب محفوظ منذ بدأ يكتب ، معبراً عن آرائه وأفكاره» . وإذن فنجيب محفوظ «كاتب سياسى بالدرجة الأولى ، له رأى واضح ومحدد تاريخيا ، وله موقف متماسك ومستمر اجتماعيا ، وله نظرة شاملة فكريا ، مهما بدا كل هذا مسربلا أحيانا فى حيل القصة التى لا حصر لها ، وفى ثنايا فنها الماكر» . ولا بأس فى هذه الأقوال لو كانت «بحثا» من مؤرخ يفيد من النص الأدبى كوثيقة يوظفها لغايات تاريخية خاصة وليس لغايات أدبية . ولكن النص الأدبى سرعان ما يُحاكم سياسيا لتقفز ملاحظة تركيز النص على «صورة الفئات المتوسطة دون صورة فئات العمال والفلاحين فى مسار ثورة مصر» .

وما دمنا قد دخلنا فى إطار هذا اللون من «الإستنطاق» فلابد أن ندخل فى دائرة الحكم التقويمى الذى يستند – فى إشارته المرجعية – إلى فكر الناقد (المستنطق) نفسه . وهنا يتذبذب الأمر بين السلب والإيجاب ، ونواجه تعارضات وتناقضات لا تحل :

سنجد – على مستوى السلب – من يقول : «نجيب محفوظ هو كاتب البرجوازية الصغيرة ، وليس المعبر عن القوى الاجتماعية الجديدة التى تكافح لكى تؤكد وجودها» . وإذن فنجيب محفوظ «يسجل مأساة طبقته ، ولكنه لا يرى أبعد منها» .(٣٨) وتواصلا مع نفس القول سنجد من يقول : إن نجيب محفوظ «يرى العالم رؤية مكيانيكية ،

---

(٣٧) راجع على التوالى :

– إبراهيم عامر ، نجيب محفوظ سياسيا من ثورة ١٩١٩ إلى يونيو ١٩٦٧ ، الهلال ، فبراير ١٩٧٠ ، ص ٢٦ ، ٣٦ .

– فؤاد دوارة ، الوجدان القومى فى أدب نجيب محفوظ ، المرجع السابق ، ص ١٠٠ – ١٠٩ .

– جلال السيد ، تاريخنا القومى فى ثلاثية نجيب محفوظ ، الكاتب ، يناير ١٩٦٣ . ص ٧٠ ، ٧٩ .

– غنيمى هلال ، أزمة الوعى السياسى فى قصة السمان والخريف ، المرجع السابق ، ص ٢٤ ، ٣١ .

– كمال النجمى ، مع الغناء والمغنين فى أدب نجيب محفوظ ، الهلال ، المرجع السابق ، ص ١٢٨ ، ١٣٥ .

(٣٨) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، فى الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد ١٩٥٥ ، ص ١٥٤ ، ١٦٦ .

تثبت العالم قوانين ثابتة وتزعم أنها تستطيع فهمه عن طريق اكتشاف هذه القوانين» . والنتيجة أن نجيب محفوظ «يضرب فى السطح لا فى الجوهر» و«بدلا من رصد الحركة وتناقضها المضطرد لم يحاول وضع السؤال فى صيغته الصحيحة ، أو صيغته الممكنة ، فبدلا من كيف ؟ يضع لماذا ؟» . ولابد أن نجد فى شخصيات نجيب محفوظ ـ على هذا النحو ـ «بقايا الفكر البرجوازى» الذى يتخيل الفكر بمعزل عن العلم ، والعلم بمعزل عن الفكر ، «ويتخيل الاثنين بمعزل عن الإنسان ، ويتخيل الجميع بمعزل عن ظروف حضارية معينة» .[٣٩] وتقودنا كل هذه الأقوال السابقة إلى نظام فكرى ، يعد بمثابة السياق الذى تعرض عليه أعمال نجيب محفوظ . (= الوثيقة) وفى إطار هذا النظام تتحدد الإشارة المرجعية للحكم بالقيمة المنفية .

ولكن نفس النظام الفكرى يمكن أن ينتج منظورا معارضا ، فنواجه ـ بالتالى ـ إشارة مرجعية مضادة فى نفس النظام تؤدى إلى الحكم بالقيمة الموجبة . وعندئذ نسمع أقوالا عن أكثر الكتاب فهما للطبقة الوسطى وأقدرهم تعبيرا عن مشاكلها وعرض دقائق حياتها ، بما أوتى من كشف لواقعها وتعميق لمتناقضاتها» .[٤٠] وعن الكاتب الذى «أدرك بوعى ذكى طبيعة الطبقة المتوسطة» ، بل «حقيقة الظروف الحضارية والتاريخية» و«طبيعة القوى الإجتماعية وصراعاتها وحركتها التطورية فى المجتمع المصرى» فساعدنا «على تقدير الظواهر الاجتماعية تقديراً سليما» .[٤١] واستمرارا لنفس القول سوف نواجه أوصافا ترتبط بـ «تقدمية المفكر المثالى» وتدلل على الفكر «الراديكالى» و«الإنسانى وكلها على مستوى الإيجاب ، فنجد ـ فى النهاية ـ من ينظر إلى نفس الوثيقة التى انتفت عنها القيمة ـ على مستوى السلب ـ فيؤكدها على مستوى الإيجاب ، ويجزم بأن أعمال نجيب محفوظ تنطوى «على مدلول تقدمى كبير فى مجتمع شرقى أخذت الاتكالية فيه أبعادا لا معقولة» . أو يؤكد أن فى نصوص نجيب محفوظ «مقدمات المذهب الإنسانى الذى لا يستطيع أحد أن يمارى فى دوره الديمقراطى التقدمى فى مجتمع شرقى غيبى ، لم يعرف ثورة ديمقراطية جذرية» .[٤٢] ولكن حتى على هذا المستوى الإيجابى يمكن أن نلمح تعارضا ، فنجد من يحدثنا عن نجيب محفوظ «الكاتب الاشتراكى المادى» ، بل لن يتردد ناقد فى أن يقول لنجيب محفوظ ـ على

---

(٣٩) أحمد عباس صالح ، قراءة جديدة لنجيب محفوظ ، الكاتب فبراير ١٩٦٦ ، ص ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٧ .

(٤٠) عبد المنعم صبحى ، الشخصية الإيجابية فى أدب نجيب محفوظ ، الكاتب يناير ١٩٦٣ ، ص ٦٤ .

(٤١) صبرى حافظ ، المرجع السابق ، ص ١٩ ، ٢١ .

(٤٢) جورج طرابيشى ، الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٣ . ص ٦٦ ، ١٣٠ .

صفحات المجلات ـ إن مسارك السياسى كان من الوفد إلى الماركسية » . (٤٣)

وسرعان ما يقودنا هذا التعارض الأخير إلى تناقض آخر ، إذ أن المحتوى الفكرى لنصوص نجيب محفوظ يمكن أن ينظر إليه من نظام مغاير تماما . وعلى مستوى الإيجاب سنجد سيد قطب يمتدح نجيب محفوظ للمغزى الدينى ـ الخلقى الذى تقدمه «خان الخليلى» فتصبح القصة دالة على فكر يؤمن بسخرية القدر « .. القدر الساخر من وراء الجميع » ، ذلك القدر الذى «لا يبدو عليه حتى مظهر الجد فى سخريته المريرة» ، لأنك «تقرأ القصة ثم تطويها ، لتفتح قصة الإنسانية الكبرى ، قصة الإنسانية الضعيفة فى قبضة القدر الجبار» . (٤٤) وما فعله سيد قطب ـ فى هذا السياق ـ هو أنه اقتنص «عرضا» من «أعراض» رواية واحدة ، واستنطقها قيمة خلقية هى نفس القيمة التى جعلته يقول عن «كفاح طيبة» : «لو كان لى من الأمر شىء لجعلت هذه القصة فى يد كل فتى وكل فتاة ، ولطبعتها ووزعتها فى كل بيت بالمجان» . (٤٥) وستدفع هذه القيمة سيد قطب إلى أن يؤكد «أن الناقد فى الشرق العربى لا ينهض لتصحيح مقاييس الفن وحدها ، ولكنه ينهض لتصحيح معايير الأخلاق» ، (٤٦) بل ستدفعه نفس القيمة إلى أن يحيى نجيب محفوظ لأنه ـ فى «القاهرة الجديدة »ـ يميل «لأن ينتصر للمبادئ على كل حال ، وأن يحقر الإيمان بالذات والتدهور الخلقى والإجتماعى ، والقذارة والانحلال» . (٤٧)

وإذا تركنا مستوى الإيجاب ـ فى هذا النظام الأخلاق ـ إلى مستوى السلب فسوف نجد من يأخذ على نجيب محفوظ قصفه الدائم برقاب شخصياته ، وتعريضهم ـ دوما ـ للعنة الحياة ، مما يكاد يقضى على الحس المتفائل بالنجاة أو الأمل ، وكأن بين نجيب محفوظ وشخصياته عداء عجيبا «لا أدرى مبعثه فى نفسه . إنه يعاملهم بقسوة حتى إن بوارق الهناءو التى تلوح أحيانا فى قصصه لا تستطع أبداً أن تبدد ما يكتنف جوها من صرامة وقتام ، وإن أحق ما توصف به قصص نجيب محفوظ أنها قصص قاتمة» . (٤٨)

وسوف يتكرر هذا النظام الأخلاق ـ مرة أخرى ـ على مستوى الإيجاب بعد سنوات

(٤٣) رجاء النقاش ، بين الوفدية والماركسية ، الهلال فبراير ١٩٧٠ ، ص ٤٠.

(٤٤) سيد قطب ، كتب وشخصيات ، مطبعة الرسالة ١٩٤٦ ، ص ١٧٦ وانظر مجلة الرسالة ، ١٧ ديسمبر ١٩٤٥ ، ص ١٣٦٦

(٤٥) سيد قطب ، كفاح طيبة لنجيب محفوظ ، الرسالة ٢ أكتوبر ١٩٤٤ ، ص ٨٩٢.

(٤٦) ، خواطر متساوقة ، الرسالة ٢٧ نوفبر ١٩٤٤ ، ١٠٤٤ .

(٤٧) ، القاهرة الجديدة ، الرسالة ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦ ، ص ١٤٤١ .

(٤٨) محمد فهمى ، زقاق المدق ، المقتطف ، ديسمبر ١٩٤٧ .

طوال ، وسنعود لنستمع إلى أقوال هى استمرار للعناصر التكوينة الكامنة عند سيد قطب ، ولكن ـ هذه المرة ـ بعد عمق واتساع ، فى كتاب محمد حسن عبد الله عن «الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ» وذلك فى محاولة تهدف إلى «إعادة البناء الفكرى لمنطلقات الكاتب الخاصة ، باعتباره ينظر إلى الانتساب إلى الله على أنه الحل الممكن والمقدور للإنسان فى التغلب على طلاسم لم يجد لها حلا»[٤٩] وبمثل هذه المحاولة يعود نجيب محفوظ إلى حظيرة الإسلام بعد أن كاد يخرج منها ، وتظل «المشكلة الأخلاقية» شاخصة ، وسيوضع البحث عن «اللامتناهى» فى مقابل «المتناهى» ، و«المنتهى» فى مقابل «المنتمى» .

ويتوجه «الاستنطاق» ـ فى المحاولة ـ إلى البحث عن «الشخصية الدينية واللمسة الروحية» . (ص١٩) وعندئذ سيخبرنا «الاستنطاق» أن الأصل القرآنى ـ مثلا ـ «أقوى تأثيراً وأشد إرفاداً» لرواية «عبث الأقدار» من الأصل الإغريقى الأسطورى» . (ص ٣٥) وسوف تعطينا «كفاح طيبة» «الكثير من الملامح عن الحياة الدينية» (ص٥٥) وستوقف أمام «رضوان الحسينى» «الختام العميق» لزقاق المدق ، ذلك الذى يمثل «الالتزام العقيدى من القادرين نحو المعوزين ، ومن الأسوياء تجاه الشاذين ، ومن المهتدين لنفع الضالين» . (ص ١١٢) وستعلو قامة «عبد المنعم شوكت» على «أحمد شوكت» ، «فهو المخصب والآخر عقيم» . (١٨٤) .

ولا عجب ـ والأمر كذلك ـ أن يصبح «عبد الوهاب إسماعيل» ـ فى «المرايا» ـ هو «سيد قطب» . ولكن لن يمر الأمر دون محاكمة جديدة ، فلقد كان باستطاعة نجيب محفوظ أن يغنى هذه الشخصية «وأن ينظر إليها نظرة إنسانية ، حتى وإن كان يرفض التعصب ، لأنه بهذا المسلك قد تعصب ضدها» . (١٣١) أما عندما صفاقلب نجيب محفوظ . وصغر الكون أمام عينيه «تغلبت النزعة الروحية حقا ، وحلّق نجيب محفوظ شاعراً مأساويا يرثى المصير الإنسانى ، ويسخر من مكابرة الإنسان وهو المؤقت الزائل» . (١٩٢) وتلك عبارات لا تختلف كثيراً عن عبارات سيد قطب عن القدر فى «خان الخليلى» ، مما يؤكد أننا ندور حول نفس العناصر التكوينية لنظام واحد .

وبغض النظر عن التضاد الايديولوجى الظاهر بين البحث عن «قضايا البرجوازية الصغيرة» والبحث عن «القيم الروحية» فإن كلا البحثين وجهان لعملية واحدة هى

---

(٤٩) محمد حسن عبد الله ، الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ ، دار مصر للطباعة ١٩٧٧ ، ص ٤٥٠ .

«الاستنطاق» . وبقدر ما تدمر هذه العملية الاستقلال المتميز لنصوص نجيب محفوظ فإنها تعرضها للتشويه ، وتفقدها أخص ما فيها ، وهو طبيعتها الأدبية . يضاف إلى ذلك أنها تساهم بطرائق متنوعة ، فى تأسيس مفهوم سالب للأدب ـ فى مجمله ـ باعتباره «محاكاة» ، وذلك بتعزيز الفرضية الضمنية التى تجعل الأدب يحاكى قيما أخلاقية مرة ، ومقولات أو أحداثا اجتماعية فى مرة أخرى . ولن يفترق من يحدثنا عن «القيم الروحية» ـ نقديا ـ عمن يحدثنا عن «القضايا الاجتماعية للبرجوازية الصغيرة» . بل إن كليهما لن يفترق كثيراً عن طه حسين عندما يتحدث عن «زقاق المدق» باعتبارها «سفراً ضخما» خطير القيمة «لأنه بحث اجتماعى متقن كأحسن ما يبحث أصحاب الاجتماع عن بعض البيئات ، يصورونها تصويراً دقيقا ، ويستقصون أمورها من جميع نواحيها» .(٥٠)

وإذا تركنا «استنطاق» القيم الروحية وقضايا البرجوازية والبحث الاجتماعى المتقن إلى نتيجة أخيرة مترتبة عليه وجدنا أن النص الوثيقة يتحول مع كل استنطاق ، كما تتحول كائنات أوفيد ، فيصبح صاحب النص ـ نجيب محفوظ ـ «مثاليا» و«ماديا» مرة و«رجعيا» مرة أخرى ، ثم تتحول المثالية إلى «مذهب إنسانى» و«اشتراكية صوفية» من ناحية ، ثم تتحول المادية إلى «اشتراكية علمية» و«ماركسية» من ناحية ثانية . وتتجلى التقدمية ـ بعد ذلك ـ فى الكشف عن تناقضات طبقة ، وتظهر الرجعية قرينة نفس السبب . ولا شىء بعد ذلك ـ أو فى أثناء ذلك ـ سوى فوضى الإسقاط .

ـ ٨ ـ

وأحسب ـ لذلك كله ـ أن هذا الاستنطاق الفكرى يمثل عنصراً تكوينيا فى الأنظمة الخارجية التى يتحرك فى دائرتها نقاد نجيب محفوظ . إن عموميته لافتة ، وهو يفرض نفسه ـ فى أشكال مراوغة ـ على أشد النقاد تباعداً عن هذا الاستنطاق ، مما يجعله ـ كنعصر تكوينى ـ «دالا» يبحث عن «مدلول» داخل أنظمة ، فيفضى ـ بدوره ـ إلى عملية أخرى من عمليات إنتاج الدلالة ، فى دائرة تتصل بسوسيولوجيا النقد . وقد يفضى بنا هذا العنصر إلى أبنية للوعى تصطرع فيها تكوينات تراثية يتعارض فيها «أهل الظاهر» مع «أهل الباطن» ، حول «القصد» من وراء النص ، وحول «واحدية» هذا القصد وليس تعدده . وقد يفضى بنا هذا الاستنطاق إلى تكوينات أخرى فى نفس أبنية الوعى تصطرع فيها

---

(٥٠) طه حسين ، نقد وإصلاح ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٥٦ ، ص ١١٨ .

«أشكال للاعتقاد» تتوسل بالتأويل لسد الهوة بين أنظمتها ونظام النص ، سعيا إلى تطابق يضفى «شرعية» متعددة الأبعاد . وبقدر ما تعود بنا هذه التكوينات إلى أعمق أعماق التراث فإنها تصلنا بأشكال «الانتماء» المعاصرة .

وبقدر ما يلفتنا هذا العنصر التكوينى إلى أن نقد نجيب محفوظ لا يمكن أن ينفصل عن صراع «أنظمة اعتقاد» تقع خارجه ، فإنه يلفتنا إلى معضلة لا تزال تربك ناقد نجيب محفوظ ، فى محاولته إقامة توازن بين ذاته القارئة وموضوعه المقروء . ولكن لهذا كله حديث آخر ، لابد أن يبدأ بتحليل «أنماط القراءة» ، تلك الأنماط التى لم نقم بتحليلها ـ كاملة ـ بعد . وعندئذ يتكشف الجانب الآخر الموجب من الوضع المعقد من التفاسير والشروح والتأويلات فى نقد نجيب محفوظ ، وأعنى ذلك الجانب الذى ينطوى على التعقد والغنى والتنوع .

فهــرس

● مقدمـة د . **غالى شكرى** ....
١ ـ اتجاهى الجديد ومستقبل الرواية **نجيب محفوظ** ....
٢ ـ من «عبث الأقدار» إلى «السراب» **محمود أمين العالم** ....
٣ ـ خان الخليلى **سيد قطب** ....
٤ ـ البرجوازى الصغير د . **محمد مندور** ....
٥ ـ بداية ونهاية **أنور المعداوى** ....
٦ ـ بين القصرين د . **طه حسين** ....
٧ ـ ثلاثية بين القصرين د . **على الراعى** ....
٨ ـ **فهمى** عبد الجواد **سامى خشبه** ....
٩ ـ المرأة فى ثلاثة أجيال **صوفى عبد الله** ....
١٠ ـ اللص والكلاب د . **لويس عوض** ....
١١ ـ اللص والكلاب بين الفن والواقع د . **فاطمة موسى** ....
١٢ ـ الواقعية الوجودية فى «السمان والخريف» **رجاء النقاش** ....
١٣ ـ ميرامـار **إبراهيم فتحى** ....
١٤ ـ الاستاتيكية والديناميكية **يحيى حقى** ....
١٥ ـ الشكل الروائى من «اللص والكلا» إلى «ميرامار»
د . **لطيفة الزيات** ....
١٦ ـ **قصصه** القصيرة د . **شكرى عياد** ....
١٧ ـ فى دنيا الله **صلاح عبد الصبور** ....
١٨ ـ حديث الصباح والمساء : جدارية هائلة **فاروق عبد القادر** ....
١٩ ـ صباح الورد د . **غالى شكرى** ....
٢٠ ـ نقاد نجيب محفوظ د . **جابر عصفور** ....